

Fernando Meneghel

## **CRÍTICA CASEIRA**

Dissertação orientada pelo Professor-Doutor Carlos Eduardo Schmidt Capela, e apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, após aprovação, concedida pelos Professores-Doutores Hélio de Seixas Guimarães, da Faculdade de Campinas, e Raúl Antelo, da Universidade Federal de Santa Catarina, em defesa, realizada no dia 12 de setembro de 2002.

Florianópolis, outubro de 2002.

Agradeço os apoios:

institucional,

da Instituição denominada Universidade Federal de Santa Catarina;

do espaço físico denominado Centro de Comunicação e Expressão,  
principalmente através dos funcionários de limpeza, que mantém um espaço minimamente  
sociável, mesmo quando (e isso é sempre) o trabalho destes funcionários não é  
financeiramente recompensador ou mesmo socialmente respeitado  
(não ousaria dizer reconhecido ou louvado);

da organização formativa denominada Curso de Pós-Graduação em Literatura,  
tendo a Teoria Literária como área de concentração  
e as Textualidades Contemporâneas como linha de pesquisa;

do auxílio burocrático da Senhora Elba Maria Ribeiro,  
que quase torna certas práticas burocráticas prazerosas;

financeiro,

da Senhora Helena Maria Bortolatto Meneghel;

de toda a população brasileira,  
através do órgão de fomento do Governo Federal denominado CAPES;

da família Campanhã, pela economia na hospedagem e pelo acolhimento,  
quando estive na cidade de São Paulo, nos primeiros momentos de minha pesquisa;

intelectual,

de Humberto Amadeu Meneghel, modelo que me fez adotar uma vida intelectual  
(se é que assim posso chamá-la);

dos professores-doutores Carlos Eduardo Schmidt Capela, Raúl Antelo, João Hernesto Weber  
e Cláudia Lima Costa, com os quais cursei disciplinas durante a pós-graduação,  
além de outros contatos profícuos;

dos professores da minha graduação, realizada, em sua maior parte, com grande prazer: de Maria Cristina Figueiredo Silva, Roberta Pires de Oliveira, Carlos Mioto e Pedro de Souza, pessoas de incontestável decência e nobreza de espírito, que me fizeram não somente pensar, mas me fizeram mesmo questionar minha propensão à literatura enquanto algo que eu realmente desejasse desenvolver na minha vida intelectual; de José Ernesto de Vargas, que pelos tantos encontros em corredores, além de sua gentileza quase absurda, adquiriu como que um encantamento pela sua simples presença; de Tereza Virgínia de Almeida, que me proporcionou uma das experiências mais inusitadas da minha graduação, além de um início de respeito que infelizmente não pode ser levado a cabo por pura falta de contato; de Tânia Regina Oliveira Ramos, que ensina como conversa, e conversa como uma das pessoas mais amistosas que já conheci; de Marco Antonio Castelli, um daqueles rebeldes indispensáveis na formação de qualquer pessoa que às vezes se dê ao luxo de contestar, através da pura sensibilidade, as coisas, desde as mais corriqueiras até as mais perniciosas, e mesmo assim atinja um grau de crítica bastante (in)adequado para a mais a(nti)cadêmica das academias; de Simone Pereira Schmidt, uma gaúcha de sotaque tão incômodo quanto é positiva a qualidade de suas intervenções, sejam intelectuais ou afetivas; de Regina Carvalho, com quem compartilho um carinho que vai além do nosso parco contato pessoal e uma abertura intelectual a preocupações predominantemente contemporâneas, e de quem me sinto como que um amigo de infância; e da inestimável Odília Carreirão Ortiga, dona da mais absoluta ironia, daquela ironia capaz de multiplicar o pensamento ao infinito;

do Doutorando Fabiano Fernandes, pessoa que tem recuperado minha credulidade na existência não só de pessoas que, no presente, tentam manter a respeitabilidade e a boa educação como um valor indispensável, como também na existência de uma continuidade de pensamento qualificado promissora;

do Senhor Diogo Luís Campanhã, que também me proporciona a crença numa continuidade de pensamento qualificado e num comportamento correspondente a essa qualificação intelectual, ambos promissores;

das Senhoras Helena Maria Bortolatto Meneghel e Mercedes Mathilde Neves Meneghel, que consideram tudo o que eu faço lindo e maravilhoso;

afetivo,

das Senhoras Helena Maria Bortolatto Meneghel e Mercedes Mathilde Neves Meneghel, do Senhor Diogo Luís Campanhã e do Senhor-Cachorro Heurtebise;

e psicanalítico,

da Senhora Mercedes Mathilde Neves Meneghel e do Senhor-Cachorro Heurtebise.

Venho por estas palavras pedir à Senhora Mercedes Mathilde Neves Meneghel  
que atenuem em si as mazelas  
provenientes do lamentável fato de eu não ter estado ao seu lado  
durante os 7 dias em que passei em São Paulo,  
dando início à pesquisa que resultou nesta dissertação.  
Indiferente ao tamanho da alma,  
à conotação financeira do termo ‘valor’,  
ao resultado final desta dissertação  
e à ética protestante do trabalho que reina sobre a humanidade, digo:  
nada disso vale a pena o passar um dia sequer sem sua presença,  
quase literal e absolutamente constante,  
ao meu lado.

## **Resumo**

Analiso textos publicados em jornais de grande circulação, escritos por três estudiosos de cinema, durante o último quarto do século XX. Parto da constatação de que este foi o período de tempo em que a tecnologia do cinema em casa se estabeleceu como um novo meio de difusão do filme. Pergunto se estes textos refletem, de alguma maneira, mudanças na percepção do conceito de coletivo, que é uma das bases valorativas do cinema. Afirmo que a adoção da tecnologia do cinema em casa pela sociedade é indício do esvaziamento do espaço coletivo, e não uma de suas causas. Proponho que o espaço doméstico é legítimo enquanto objeto de análise do espaço coletivo, embora me pareça fundamental, para tanto, a revisão do conceito de humanismo.

## **Abstract**

I analyze texts, written by three cinema scholars, and published in newspapers during the last quarter of the 20th century. I work on the premise that these period of time was the period in which the establishment of home video as a new medium of film diffusion took place. I ask if those texts reflects, in any way, changes in the concept of collectivity, one of the most precious concept to cinema studies. I assert that society's large acceptance of the home video technology indicates the emptying of the collective space, rather than being one of its cause. I propose that the home environment, as a collective space, is a legitimate object of study, even though I believe that, in order to do so, the review of the concept of humanism is necessary.

## **Sumário**

Introdução

p. 07

Críticas e casas

p. 09

Conclusão

p. 15

Notas de fim

p.16

Referências bibliográficas

p. 37

Anexos

p. 42

## Introdução

Para formar o corpo da minha pesquisa, procurei reunir textos de crítica cinematográfica, publicados em dois jornais de grande circulação entre os dias primeiro de janeiro de 1976 e 31 de dezembro de 2000, e escritos por três estudiosos de cinema que, durante este período, foram produtores. Reuni 11 textos, nem todos de crítica cinematográfica, escritos por Jean-Claude Bernardet, e publicados nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* entre os dias 10 de setembro de 1978 e 15 de agosto de 1999; 9 textos, poucos de crítica cinematográfica, escritos por Arlindo Machado, e publicados nos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* entre os dias 27 de maio de 1984 e 28 de junho de 1997; 8 textos, escritos por Ismail Xavier, e publicados no jornal *Folha de São Paulo* entre os dias 13 de maio de 1984 e 31 de maio de 1998; um excerto de um livro e um excerto de um artigo de revista, escritos por Ismail Xavier, e publicados na mesma página do jornal *O Estado de São Paulo* no dia 20 de fevereiro de 2000.

Para a análise destes textos, parti, por um lado, da suposição de que o surgimento de novos meios de difusão do cinema, em particular das tecnologias do cinema em casa, modificariam posturas críticas ou modos de abordagem analítica de determinados filmes; por outro lado, da esperança de que os próprios estudiosos, cientes de que o espaço dos jornais tem como costume abordar questões de atualidade, discutissem sobre esses novos meios de difusão. Naufragadas a suposição e a esperança, restou-me questionar a nulidade discursiva que cerca o momento de passagem entre a imagem química e a imagem eletrônica. Discuto a passagem realizada pelo filme de cinema, restringindo-me à diferença entre a imagem de cinema e a imagem de cinema transmitida pela televisão, não me espraiando na comparação entre a imagem cinematográfica e a imagem televisiva, embora algumas vezes não abdique de falar sobre outras tecnologias, sejam as digitais, sejam as tecnologias do virtual, ambas presentes no cinema, na televisão e na rede interna de computadores. Partindo das suposições e esperanças que, a despeito da nulidade discursiva, ainda me pareceram legítimas, procurei fazer um levantamento dos problemas presentes no corpo de minha pesquisa, problemas estes que, de alguma maneira, pudessem infletir um tema relevante para a crítica cultural.

Procuro abordar as questões que vão se apresentando de um ponto de vista que não despreze minha formação literária, e utilizo, por vezes, o paralelo entre a crítica cultural de Paulo Emílio Sales Gomes, publicada no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, e o corpo da minha pesquisa, como um expediente historicista.

Quanto à forma, dou ao corpo da minha dissertação – excluídas as notas de fim – uma continuidade que talvez traga em si alguma qualidade ensaística. O excesso de notas de fim, que acaba por modificar a conotação dada a esse termo – posto que nem sempre são notas, mas discussões teóricas; e não se limitam a uma conversão das notas de rodapé, ocupando a parte mais particularmente acadêmica do trabalho – não é uma influência derridiana. Por isso, e também para facilitar a leitura do que acaba sendo a maior parte da dissertação, as notas de fim são apresentadas em letras de mesmo tamanho das letras do corpo principal do texto. Este excesso de notas tem por escopo trazer para a dissertação acadêmica a qualidade, possível, do utilitarismo. Explico: se estou falando de novas tecnologias, nada mais condizente do que formatar o meu trabalho de modo a torná-lo de uma leitura mais propícia à rede interna de computadores, consciente que estou da possibilidade de que haja, no Brasil, assim como já há muito há em outras partes do mundo, um centro de consultas aos textos acadêmicos de diferentes partes do país, proporcionado por um acesso mais amplo a esta rede, onde a minha dissertação poderá, algum dia, estar localizada. Como todo acesso, proporcionado pela rede interna de computadores, constitui um acesso a informações as mais díspares e as menos

organizadas, o texto, colocado à disposição através dessa rede, deve trazer algum tipo de direcionamento. Proponho que a leitura desta dissertação seja direcionada para o que pode ser considerado o substrato da discussão do texto, para a parte em que a minha proposta de leitura se evidencia, ou ainda, para a parte do texto que, de alguma maneira, pode contribuir para a seleção do acessante. Para esse leitor sugiro a dispensa da leitura das notas de fim. E se, nesta leitura, o acessante considerar que a minha dissertação possa contribuir mais intensamente para a sua pesquisa ou para o acréscimo de informações pretendido, sugiro a releitura, desta vez acompanhada da leitura das notas de fim. Por isso evito as citações no corpo do meu texto. Por isso, também, fez-se mister a conversão em notas de fim. Tento, portanto, utilizar uma tática ao mesmo tempo utilitária e acadêmica, suprimindo, de certa forma, no meu texto, aquilo que eu considero parte ausente dos textos analisados.

## Críticas e casas

A coluna do Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, que teve como titular, por colaboração assinada, durante quase uma década, Paulo Emílio Sales Gomes, representa e fala de um momento em que a crítica cinematográfica brasileira, ao mesmo tempo em que tomava consciência de seus problemas, procurava atenuá-los pelo ânimo.

Os problemas são: a) a falta de apoio dos poderes públicos na constituição e manutenção de uma cinemateca nacional<sup>1</sup> que promovesse a cultura (e não somente a cinematográfica<sup>2</sup>), e formasse um público (não exclusivo<sup>3</sup>) de cinema que tivesse acesso às obras cinematográficas<sup>4</sup> (não somente as brasileiras) que, sob algum critério<sup>5</sup>, fossem importantes para a compreensão do desenvolvimento da imagem na sociedade; b) o provincianismo<sup>6</sup>. Paulo Emílio Sales Gomes, ao observar a falta de comunicação que gera o provincianismo, sente a necessidade de estabelecer relações estáveis entre diferentes setores brasileiros de cultura cinematográfica. Questionando constantemente o nacionalismo, mas propenso a trazer qualidade ao pensar sobre o cinema no Brasil, julga necessário a constituição de lugares que dêem acesso, ao maior número de pessoas possíveis, a maior quantidade possível de informações sobre o cinema. Instituições como a Cinemateca Nacional e escolas de cinema servem de profilaxia propedêutica contra o provincianismo. Este caráter formativo segue o que, então, vigorava em parte da crítica literária<sup>7</sup>.

Paulo Emílio Sales Gomes talvez ensejasse uma *Formação da cinematografia brasileira*. Tentando sempre pensar o cinema numa ótica não disciplinar da cultura, interage com a crítica literária de Cândido, trazendo para a discussão sobre o cinema a necessidade do contato entre um autor e a influência que este exerce sobre um público mínimo, que a partir dessa influência vai fazer surgir um novo autor, estabilizando uma continuidade, que gera uma literatura e uma cinematografia que podem ser então consideradas nacionais e sólidas nos seus fundamentos (ver nota 4), porque não são constituídas exclusivamente de influências estrangeiras, e porque não são constituídas exclusivamente de objetos culturais não vinculados a experiências antecedentes<sup>8</sup>. Paulo Emílio observa que a falta de reunião das mais diversas contribuições para o pensar sobre o cinema provoca uma descontinuidade<sup>9</sup>, fazendo com que o cinema brasileiro venha sempre a depender de surtos criativos isolados, não necessariamente formadores de um processo que proporcione uma produção cinematográfica regular, seja de média ou de alta emoção. Paulo Emílio Sales Gomes assume a representatividade, não só no Brasil, do crítico que, com o ânimo proporcionado pela novidade de uma arte que ainda tenta encontrar seu lugar e suas ferramentas de análise, que ainda tenta entender sua importância e sua especificidade, procura, numa preocupação ética e católica, fazer coincidir discurso e prática.

Dou ao ânimo relacionado à crítica cinematográfica de Paulo Emílio Sales Gomes uma configuração ética católica<sup>10</sup>. O pastor protestante é assalariado e usa terno no púlpito. As despesas da casa onde reside o pastor fazem parte do seu salário, e tudo advém de um percentual sobre o dízimo, contribuição regularizada por uma norma Bíblica<sup>11</sup>. A contigüidade entre a igreja e a casa pastoral não marca presença no imaginário dos devotos. A casa do pastor faz-se, por vezes, de escritório contábil, por outras, de consultório psicológico aos congregados aflitos. A batina, a estola; a casa paroquial (que a própria arquitetura se encarrega de tornar parte da igreja); a mendicância em contraste absoluto com as construções e os objetos utilizados nos rituais; as metáforas imagéticas (o padre que é o pai da congregação, a pomba-espírito santo, o vinho-sangue, a hóstia-corpo); a figura errática de que o padre é feito, através das constantes transferências a que ele é obrigado a se submeter por ordem de um grupo de indivíduos (mais próximos de Deus que os próprios padres) que, ao mesmo tempo

em que parecem fazer parte mais da imaginação do que da realidade, controlam miraculosamente as doações, que são sempre divinas: tudo isso é um composto de imagens que aproxima o catolicismo e o cinema<sup>12</sup>. É com esse espírito de congregação entre alma e imagens<sup>13</sup> que aproximo Paulo Emílio de Bazin, e aproximo os estudos sobre o cinema deste período ao que eu relaciono com o ânimo, que é constituído de boa vontade e entusiasmo<sup>14</sup>.

Na sua coluna fixa regular acompanho o abrangente relato das atividades de Paulo Emílio: partindo de situações as mais corriqueiras, analisa as grandes obras autorais cinematográficas; partindo da apresentação de festivais e de sua presença neles, introduz os momentos da historiografia do cinema; partindo de sua atuação na Cinemateca, pede recursos aos poderes públicos, coloca os seus leitores a par da situação da Cinemateca, relata todos os recursos recebidos ou prometidos, e todas as vezes em que os recursos prometidos não chegaram (apesar da certeza aparente dada pelos poderes públicos de que os tais recursos prometidos já estavam sendo utilizados); partindo de sua noção de necessidade do caráter formativo em cinema, recolhe e analisa programas e catálogos de mostras e festivais de cinema, e, a cada descoberta de uma nova publicação sobre cinema, a apresenta e analisa (relevando sempre a ruim qualidade, em detrimento de sua simples e já por si formativa presença); partindo de sua noção de necessidade de aperfeiçoamento e desamadorização da crítica cinematográfica brasileira pelo desprovincianismo, participa da Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, procurando estabelecer relações sólidas com os dispersos críticos que ali se reuniram<sup>15</sup>. Encontro todos esses empreendimentos, dispersos e desprovidos do ânimo emiliano, nas críticas de Jean-Claude Bernardet, Arlindo Machado e Ismail Xavier.

Jean-Claude Bernardet, em três artigos, “A crise do cinema brasileiro e o plano Collor”, “Cinema perde apoio do governo e entra para valer na competição” e “Cinema brasileiro”, proporciona o entusiasmo da provocação do debate aberto público. Ele quer colocar em pauta o destino do cinema brasileiro, depois deste ter perdido completamente o já capenga e desde sempre insatisfatório programa estatal de incentivo e apoio. Quando escreve estes artigos, traz as suas propostas (tendo em mente a abertura para que outros venham a apresentar diferentes ou complementares propostas) para reavivar a produção cinematográfica brasileira de um modo que a dependência estatal não seja exclusiva<sup>16</sup>, e que a retomada se dê de modo contínuo. Recusando-se a uma discussão de caráter imediatista e/ou apocalíptico, questiona a política autoral<sup>17</sup>, o conceito negativo de produtor<sup>18</sup>, e o possível entendimento de que o corte abrupto de todo o apoio estatal seria exclusivamente prejudicial para a cinematografia brasileira<sup>19</sup>. Bernardet pretende a fomentação do debate, sendo auxiliado pela regularidade periódica destes três textos de colaboração, o que, de certa forma, revive o ânimo de Paulo Emílio e retoma a discussão que exige do cinema brasileiro uma continuidade para que este adquira vínculo com públicos diversos. Bernardet imagina a constituição de diferentes cinemas para públicos de poder aquisitivo diverso<sup>20</sup>. Sua imaginação não teve, entretanto, o “caráter ao mesmo tempo estimulante e confortável da evidência” de Bazin ou de Paulo Emílio, porque não percebeu que a tecnologia do cinema em casa supria, naquele momento, o mercado do cinema para o público de pouco poder aquisitivo, e que esse lugar, ocupado pela tecnologia do cinema em casa, não correspondeu à criação de vínculos entre o público de pouco poder aquisitivo e o cinema brasileiro, posto que o mercado de fitas de videocassete também sofreu com a ininterrupta e maciça presença do produto estrangeiro, e com a vacuidade da interferência do poder público. Foi só no início do ano de 2002 que a ANCINE, a recém criada Agência de Cinema estatal, apresentou, como proposta concreta de apoio ao cinema brasileiro, o incentivo à distribuição de filmes brasileiros através de fitas de videocassete. No entanto, no que concerne à participação da tv na produção e difusão do cinema nacional, Bernardet foi imaginativo, ao salientar a importância da participação da televisão na produção de filmes para o cinema, mesmo ciente da excepcional situação da

televisão brasileira<sup>21</sup>. Como acréscimo e exemplo dessa discussão descritiva, agrego o artigo “ ‘Sermões’ vai à tv antes do cinema”.

Em dois momentos, Bernardet escreve textos provocados por um debate generalizado. No artigo “Contra os dogmatismos, as censuras e inibições”, ele é um dos que participam do debate provocado pela entrevista do cineasta Carlos Diegues, que acusava a crítica de patrulhamento ideológico. Entre textos dos cineastas Eduardo Escorel, Arnaldo Jabor, Paulo Cesar Saraceni e Zelito Viana, da crítica de teatro Ilka Marinho Zanotto, do artista plástico Rubem Gerchman, do dramaturgo Jorge Andrade, do crítico de cinema Sérgio Augusto e do músico Cussy de Almeida, o texto de Bernardet soa entusiasticamente emiliano<sup>22</sup>. Isso é reminiscência daquela vontade transdisciplinar de reunião dos diversos pensares sobre o cinema. No segundo momento, Bernardet escreve sobre as novas tecnologias, questionando, através da observação do fenômeno de aderência do público jovem ao RPG (role playing game), a permanência do caráter vicário<sup>23</sup> na ficção ocidental. Bernardet aqui pretende apresentar subsídios para que as discussões sobre as novas tecnologias não se restrinjam aos “dados técnicos” do presente, imaginando como seriam as imagens se o cristianismo não tivesse ocupado o espaço que ocupou na cultura ocidental, em detrimento do judaísmo.

Bernardet também dirige sua atenção às publicações sobre o cinema: escreve um artigo analisando o livro “Este mundo é um pandeiro”, de Sérgio Augusto, valorizando a revisão sobre o conceito histórico da comédia cinematográfica brasileira designada como chanchada; deplora os oito anos de tentativas infrutíferas de publicação dos originais de “Investigações cinematográficas”, de Artur Omar, no seu cinzeno artigo “Nós e a outra”.

Os seus dois maiores artigos são ensaios sobre os filmes “Cabra marcado para morrer” e “Nós que aqui estamos por vós esperamos”. São ensaios que valorizam, respectivamente, a fragmentação como componente historicista<sup>24</sup> e a atividade intelectual do espectador<sup>25</sup>. Esses dois temas são benjaminianos. Bernardet termina o artigo sobre “Cabra marcado para morrer” com uma grande citação de Benjamin<sup>26</sup>. A participação do receptor na produção da obra de arte é um pressuposto benjaminiano. Na parte em que fala sobre a recepção tátil e a recepção ótica, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin historiciza a arquitetura, mostrando que ela comporta a percepção por meios táteis e óticos, que esses meios equivalem ao hábito e à observação (componentes da contemplação), que “o distraído também pode habituar-se”, e que, se o maior número de participantes produz a maior participação na produção da obra de arte, o cinema, no seu caráter de construção e recepção coletiva, é o “objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética”<sup>27</sup>.

Quando, então, Bernardet não escreve linha alguma sobre a tecnologia do cinema em casa, posso pressupor que ele restringe sua concepção de cinema a um objeto cultural – que pode ser de mercado e, mesmo assim, alcançar um público que, distraidamente criará o hábito de se ver representado na tela grande, criando uma ponte com eventuais objetos de cultura não tão estritamente mercadológicos – não só exclusivamente feito por coletividades como também exclusivamente recebido por coletividades. Quando eu digo que a imaginação de Bernardet pecou em não perceber que o vínculo entre cinema e público de pouco poder aquisitivo estava sendo produzido pela tecnologia do cinema em casa, é porque coloco em dúvida a obrigatoriedade de grande difusão do objeto cultural filme, como proposta por Benjamin<sup>28</sup>. Penso no filme produzido como o álbum de fotografias, possibilidade que se apresenta principalmente com a digitalização do cinema. Existe o filme que é produto de um mercado que (difundido pelas grandes telas dos pequenos cinemas que fazem parte de um Multiplex, presente nos Shopping Centers, localizados nos bairros de classe social de alto poder aquisitivo) serve para substituir os parques de diversão (que não encontram mais lugar nas grandes cidades superlotadas e que antes serviam para preencher os pequenos espaços de tempo livre), que foram substituídos pelos gigantescos parques temáticos (que são mais

propícios para a indústria do turismo, mas que não mais se caracterizam pelo preenchimento de um curto espaço de tempo). Esse mercado é o da sociedade de consumo que precisa descansar e lanchar entre uma compra e outra, e para isso, vai ao cinema do Shopping<sup>29</sup>. E existe um filme que tem que procurar não mercados, mas opções de meios de difusão, sejam elas coletivas ou não.

O cinema de entretenimento, hoje, não concorre com o cinema que traz experimentos de linguagem, mas com as tecnologias do virtual (que têm em sua gênese fortes relações com o RPG, fundamental para a compreensão da possível mudança do paradigma vicário da cultura ocidental, como bem observa Bernardet). Hoje, a dificuldade de fazer com que um adolescente assista a um filme que exija o mínimo de concentração é a mesma de convencê-lo a ler um livro. Um dos procedimentos didáticos mais comuns nas escolas é a apresentação de filmes através de fitas de videocassete e os resultados não têm demonstrado a eficácia deste procedimento, mas dão indícios de que o cinema está cada vez mais próximo da literatura, no que diz respeito ao acesso, através do desejo do contato com o objeto cultural, que é cada vez mais restrito às camadas mais intelectuais da população.

Bernardet escreve um ensaio sobre o livro “O século das luzes”, de Alejo Carpentier, e observa a ironia de Carpentier em desenvolver personagens que não submetem os fragmentos heterogêneos (objetos que não se sabe para que servem, e livros que não são lidos porque estão escritos em outra língua, por exemplo), recebidos por força de um circunstância econômica (uma herança controlada por um tutor que não quer dividir a administração dos bens herdados com os herdeiros, e, por isso, dá a estes esses objetos), e advindos da cultura hegemônica ocidental (no caso, a européia), a uma “recriação expressiva”. Observando também componentes formais – como o vocabulário e o tipo de metáfora, Bernardet lê a teatralização da natureza como indício de que Carpentier opõe natureza e história. Não paragrafo a descrição deste artigo para reafirmar a precedência benjaminiana em Bernardet. Estranho o fato de que o único texto que não se refere ao cinema tenha características tão acadêmicas, e particularmente destoantes de toda a produção jornalística de Bernardet. Esse texto me fez perguntar se aquela condescendência (saudável até mesmo para os mais exigentes) para com as *camadas rústicas* dos leitores de suplementos culturais (se é que isso existe) não seria forçosa, programada, que indicasse que a natureza de Bernardet é acadêmica. A resposta afirmativa a essa pergunta se dá pela esparsa colaboração e pelo artigo que eu anteriormente qualifiquei como cinzento. Neste artigo Bernardet acusa as elites culturais locais de mediocridade, pela insegurança na afirmação e percepção dos valores cinematográficos produzidos no Brasil. Bernardet não se inclui nestas elites, porque faz parte de uma outra elite, a acadêmica. O problema é que ele pressupõe a existência de uma elite não acadêmica. Se, há muito, a elite literária acadêmica já percebia a inexistência dessa elite não acadêmica, o fato de Bernardet ter arraigada a compreensão do cinema como um objeto cultural de recepção não seletiva, obnubilou-lhe o problema maior: como o estudioso de cinema que pertence à elite cultural acadêmica pode suprir o espaço que intermedia a academia e promove o acesso de públicos ao cinema brasileiro de qualidade? Esse espaço foi preenchido satisfatoriamente por Paulo Emílio Sales Gomes, e quase satisfatoriamente por Bernardet. Mas, se a vida cultural urbana não é mais uma realidade<sup>30</sup>, como propor o vínculo entre o público de pouco poder aquisitivo e o cinema nacional? Isso ainda é possível ou é tão utópico quanto criar vínculos entre as amplas camadas da população e os estudos literários. É certo que os estudos sobre cinema então cada vez mais especializados, fazendo parte, de modo cada vez mais exclusivo, da institucionalização acadêmica, e incorrendo no problema da passagem superficial pelas diversas teorias propostas por “países que nos servem de modelos”, discutido por Roberto Schwarz no texto “Nacional por subtração”, e por Alfredo Bosi no texto “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. A crítica de cinema nos jornais, ou é realizada por acadêmicos ou é realizada para a simples divulgação, como parte do marketing de um filme. A elite cultural

brasileira está enclausurada nas Universidades, e não existe nada de intermediário entre essas elites e o público leigo interessado. Os espaços da atualidade são exclusivamente privados. A Universidade é a casa onde são exibidos, sob relutância dos professores<sup>31</sup>, filmes de cinema através da tecnologia do cinema em casa. Por que recusar ao caseiro, única dimensão espacial da atualidade, a potencialidade da construção de um coletivo não caracterizado<sup>32</sup>? Por que recusar ao caseiro, ou seja, o espaço de recepção não coletiva, o espaço de resistência ao cinema comercial e o espaço de construção do coletivo?

Essa casa acadêmica a que pertencem os estudiosos que fazem parte do corpo da minha pesquisa, é construída sobre alicerces inseguros. A insegurança destes alicerces se deve à dúvida constante sobre o caráter artístico do cinema<sup>33</sup>, à sua recente existência<sup>34</sup>, à pouca quantidade de literatura cinematográfica, à indefinição sobre a funcionalidade acadêmica<sup>35</sup>, e a uma possível definição teórica que segue os pressupostos teórico-literários de Antônio Cândido<sup>36</sup>. Essa insegurança provoca um possível recrudescimento do caráter institucional de especialização nas faculdades de cinema<sup>37</sup>, o que contribui para a constituição do que eu chamo de atual ética protestante da crítica cinematográfica<sup>38</sup>.

Enquanto o ânimo de Paulo Emílio incentivava a propagação irrestrita do pensar sobre o cinema<sup>39</sup> (mesmo que influenciado pela ainda possível recepção coletiva), os textos escritos por Ismail Xavier que foram publicados pela *Folha de São Paulo* restringem o diálogo entre o estudioso de cinema e o leitor de suplementos culturais a uma conversa de especialistas. Se, por um lado, Xavier diz claramente que não pretende suprir o espaço intermediário entre a academia e o acesso de públicos ao cinema brasileiro de qualidade (o que traz em si a autoconsciência de que ele faz parte exclusiva da elite acadêmica, e que não pode nunca satisfatoriamente ocupar o espaço das elites culturais não acadêmicas), por outro lado, dá claros indícios de uma institucionalização preocupante do pensar sobre o cinema no Brasil. Preocupante porque, primeiro, restringe esse pensar, e segundo, porque não promove caminhos para a viabilidade da permanência de uma recepção coletiva do cinema, assim como não promove caminhos que possibilitem a continuidade no contato entre o cinema brasileiro e a *parcela mais rústica da população*, ou, pelo menos, entre o cinema de qualidade e a parcela dos leitores leigos de suplementos culturais que estejam interessados no cinema não comercial.

A necessidade de afirmação do cinema como objeto cultural de estudos sólidos acarreta uma tendência ao exclusivismo disciplinar e teórico. Na mesma Universidade Federal de Santa Catarina convivem, de modo não intercomunicável, os estudos básicos de prática de cinema, promovidos pelo Curso de Comunicação Social/Jornalismo, os estudos teóricos da linha semântica norte-americana (que têm em David Bordwell seu mais reconhecido representante), promovidos pelo Curso de Pós-graduação em Inglês, e estudos esparsos, como este. Isso significa que o provincianismo apontado por Paulo Emílio transformou-se no academicismo. Paulo Emílio Sales Gomes via disperso o pensar sobre o cinema no Brasil e desejava uma interação, principalmente entre os críticos de cinema. A dispersão foi reproduzida pela academia e os críticos de cinema das diferentes partes do país, sejam eles acadêmicos ou não, continuam incógnitos<sup>40</sup>. Especialistas na formação cinematográfica ficaram reduzidos a sistemas preconcebidos de análise, e, na dúvida entre o ensino para a prática e o ensino para a teoria, esquecem da recepção como um elemento de análise<sup>41</sup>. Nos textos da crítica de cinema norte-americana Pauline Kael quase sempre está presente a descrição da reação do público ao filme que ela analisa, como um elemento revelador para a análise<sup>42</sup>. Paulo Emílio não só analisa um filme como também se preocupa em entender os ataques mais radicais a um determinado filme brasileiro ou a algum determinado aspecto do cinema como representação de uma conjuntura. Esse tipo de crítica, que reside entre o academicismo e a campanha publicitária é o único que escapa da ética protestante da divisão do trabalho (provocador da disciplinariedade e da especialização), já que a instituição acadêmica tem se mostrado cada vez mais próxima da empresa<sup>43</sup>.

Arlindo Machado é quem mais se aproxima deste tipo de crítica. Seus artigos giram em torno dos acontecimentos sociais mais próximos, das formações estéticas mais emergentes. Machado tenta encontrar, adotando sempre um tom despreconceituosamente utilitário, nas manifestações culturais, estruturas resistentes a uma superestrutura do mercado, ou seja, experiências pessoais que, estando presentes, recusam ao social o estado de absoluto automatismo.

Em Arlindo Machado vejo os conceitos marxistas de infra-estrutura e superestrutura, relidos por Raymond Williams através da noção de *estruturas de sentimento*<sup>44</sup>, que, a fim de solucionar o problema da falta de uma infra-estrutura social que possa subverter a superestrutura, procura espaços de resistência. Tanto as *estruturas de sentimento* de Williams quanto as *estruturas de atitudes e referências*<sup>45</sup> de Edward Said promovem uma leitura da recepção que soma às contribuições da escola de Konstanz<sup>46</sup> uma leitura do social na cultura, muito próxima da proposta de Antônio Cândido e de Roberto Schwarz. Sem descartar a contribuição da cultura popular para a arte séria<sup>47</sup>, Machado procura na popularidade de certos objetos culturais não a representação do simulacro ou da espetacularização da sociedade, mas mudanças nos parâmetros receptivos<sup>48</sup>.

O problema de Arlindo Machado é que o que provoca o seu debruçar sobre a recepção é a busca de uma linguagem – não só cinematográfica - que, sem abdicar dos “dados técnicos” do presente, pode manter a relação entre o homem e a sua representação numa coletividade. Machado elogia os novos projetos gráficos das revistas *Raygun* e *Wired*, por provocarem uma atividade maior no leitor, leitor este que corresponde ao homem de sensibilidade urbana do final do século XX<sup>49</sup> e patrocina entusiasticamente o contato entre um coletivo supostamente interessado nos novos caminhos da linguagem audiovisual<sup>50</sup> e a arte eletrônica ou videoarte<sup>51</sup>, ou ainda entre aqueles e a arte (no caso, o teatro) que se utiliza do vídeo<sup>52</sup>. Quando escreve, para a seção Videofolha, sobre o filme *Tron*, prenuncia um cinema que não precisará mais sequer de atores, porque os próprios atores serão perfeitamente substituídos por simulações humanas computadorizadas, lendo na “introdução da informática no trabalho de produção de filmes” uma futura facilitação dos meios de produção, tornando possível o acesso de talentos não necessariamente técnicos à produção de filmes<sup>53</sup>. Se há nisso um prenúncio de mudanças nos parâmetros receptivos no espaço coletivo do cinema, não há questionamento sobre a qualificação de coletividade (que não é mais inerente ao cinema ou sequer foi alguma vez uma qualidade exclusivamente sua), nem mesmo quando este prenúncio faz parte da análise do lançamento em fitas de videocassete de um filme de cinema, nem mesmo quando a análise percebe que um dos componentes da construção coletiva do cinema – o ator – pode ser substituído. Se o academicismo de Xavier provoca desconforto, o anti-academicismo de Machado provoca suspeita, porque continua não preenchendo o espaço que intermedia e promove o acesso de públicos brasileiros ao cinema de qualidade, seja através do espaço coletivo que é a sala de cinema, seja através de novos meios de difusão do filme, meios estes que refletem de modo mais preciso e adequado o esvaziamento dos espaços coletivos e, conseqüentemente, tanto a revisão do conceito de coletividade quanto a revisão da idéia de inocuidade do caseiro.

## Conclusão

Ou uma conclusão é tautológica e praticamente se atém ao resumo dos principais pontos desenvolvidos, tornando-se uma síntese, ou ela corresponde ao desenvolvimento conseqüente de um resumo do corpo da pesquisa, tornando-se a substância, a parte mais longa da dissertação. A minha conclusão é sintética e corrobora a proposta formal apresentada na introdução.

O levantamento dos problemas de Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier e Arlindo Machado, particularizados, respectivamente, pela retração imaginativa que não consegue levar adiante o projeto emiliano de crítica cultural - seja devido à falência do espaço urbano que proporciona uma vida cultural não restrita aos meios acadêmicos, seja devido a uma institucionalização do pensar sobre o cinema no Brasil -, pelo autoconsciente academicismo, e pelo despreconceitosamente utilitário protótipo ineficaz de uma estrutura de atitude e referência antiacadêmica, repito, o levantamento dos problemas presentes nos artigos de Bernardet, Xavier e Machado, publicados em jornais de grande circulação e de circulação nacional, leva à constatação da preeminência da idéia de uma recepção obrigatoriamente coletiva do cinema que, ao ser relegada ao caráter de *parti-pris* inquestionável, não contribui para as discussões que a sociedade contemporânea promove sobre o problema do esvaziamento dos espaços coletivos, patrocinado pela hegemonia da ética protestante estadunidense.

Tentando demonstrar a relevância deste problema, procurei articular a vacuidade da questão, presente na crítica cultural brasileira que deveria ocupar o espaço intermediário entre os estudos acadêmicos e a parcela da população que, mesmo não sendo acadêmica, mantém o interesse pela vida cultural do país, a uma proposta que, na potencialidade de construção de um espaço coletivo a partir do espaço doméstico, abre um novo campo de debates e proporciona novas perspectivas de soluções.

---

---

## Notas de fim

<sup>1</sup> “Uma cinemateca só pode existir quando fortemente apoiada pelos poderes públicos”. Paulo Emílio Sales Gomes, *Crítica de cinema no suplemento literário, vol. 1*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 78.

<sup>2</sup> “[...] procurando evitar um perigo que se manifestou particularmente no cineclubismo francês e italiano – a tendência em levar a formação cinematográfica a constituir uma espécie de *ghetto* cultural. Esse desvio é encorajado por um tipo humano moderno muito característico, que reduz sua vida ao interesse exclusivo pelo cinema. É sempre bom lembrar que por maior que seja a massa de noções e informações armazenada por esse tipo de cineclubista, não caberia a seu propósito falar de cultura cinematográfica, pois essa idéia é inseparável da de cultura simplesmente”. Idem, *ibidem*, p. 408-409.

<sup>3</sup> “As pessoas que se interessam por literatura ou arte sentem-se isoladas e desesperam de encontrar eco para as preocupações desinteressadas. Quando, por iniciativa dos jovens da cidade, surge um clube de cinema, essa elite reduzida sofre a sua atração e dispõe-se a participar ativamente do movimento. Para as jovens gerações o cinema é a única linguagem artística que compreendem. É através dela que poderão entender outras”. Idem, *Crítica de cinema no suplemento literário, vol. 2*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 350.

<sup>4</sup> “[...] facilitar ao maior número de pessoas a tomada de consciência da necessidade de fundamentos sólidos que assegurem, entre nós, a permanência a o aprofundamento do movimento de cultura ligado ao cinema”. Idem, *Crítica de cinema no suplemento literário, vol. 1*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 398.

<sup>5</sup> “[...] essas instituições [cinematecas] têm a obrigação não só de colecionar fitas segundo um critério estético, ou seja, as de valor artístico permanente ou de significação particular na evolução do cinema, mas deve também preservar filmes – inclusive jornais de atualidades ou documentários – como documentos de valor histórico ou social”. Idem, *ibidem*, p. 399.

<sup>6</sup> “A falta de comunicação, no espaço e no tempo, entre diferentes setores nacionais que pensaram e pensam sobre cinema, marca constantemente a publicação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro relativa ao festival *A História do Cinema Norte-americano*”. Idem, *ibidem*, p. 431

“Os críticos brasileiros de literatura ou artes plásticas lêem-se muito mais entre si do que os de cinema. Os artigos sobre livros, quadros, esculturas, são muitas vezes publicados em cadeias de jornais, ou, quando não, são reproduzidos por diferentes órgãos de imprensa, com muito mais freqüência do que os comentários de filmes. Os críticos literários e plásticos referem-se bastante uns aos outros, se entrosam, criam uma estrutura que se pode corretamente denominar crítica nacional. A cinematográfica é essencialmente regional, e ressentem-se desse particularismo. Quando os críticos de outras artes se encontram, sabem perfeitamente com quem estão falando. Os críticos de cinema das principais cidades brasileiras comunicam-se muito pouco, intelectual ou pessoalmente, e em geral se ignoram. Mesmo entre as nossas duas grandes capitais, o Rio e São Paulo, o intercâmbio é frouxo, descontínuo. Ilhados em suas cidades, dialogando exclusivamente entre si, por força envolvidos numa afetividade crescente, inseparável das fricções, os críticos cinematográficos brasileiros adquirem não raro o tom monótono ou a aresta estéril do provincianismo.

No terreno da crítica cinematográfica, como em todos os demais, os brasileiros estão compelidos a ser nacionais. Foi a prolongada permanência da Corte carioca que reduziu as províncias ao provincianismo”. Idem, *Crítica de cinema no suplemento literário, vol. 2*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 282.

---

<sup>7</sup> “No prefácio da sua *Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Cândido lembra que um francês, um italiano, um inglês, mesmo um russo e um espanhol, não precisam sair de suas respectivas literaturas *para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias*, ao passo que um brasileiro precisa. Se aplicássemos esse modo de pensar à arte cinematográfica, provavelmente concluiríamos que só a um norte-americano seria admissível uma experiência assim exclusiva; e, quanto ao brasileiro, seria compelido com desprazer a opinar pela incompatibilidade entre o gosto das altas emoções cinematográficas e a frequência ao cinema nacional. Na realidade, em nosso País, o espectador habitual, que simplesmente procura emoções cinematográficas médias, foge dos filmes brasileiros. A platéia do cinema brasileiro se recruta, por um lado, nos setores mais rústicos do público, por outro, nos quadros da corporação e, finalmente, numa minoria intelectual militante. As três categorias participam, em graus diversos de consciência, desse fenômeno complexo que é o nacionalismo. A convicção do terceiro grupo não é profunda, e o esforço para valorizar o que anda por aí é sobretudo assumido em nome do que há de vir. Na apreciação do passado do nosso cinema, a opção otimista tinge-se de sentimentalismo. Quanto a mim, não me furto a esse estado de espírito, e aplico à cinematografia brasileira as palavras de Antônio Cândido sobre a nossa literatura: *Se não for amada, não revelará sua mensagem, e se não amarmos, ninguém o fará por nós*”. Idem, *ibidem*, p. 150.

<sup>8</sup> A questão aqui é como constituir uma cinematografia nacional que proporcione tanto as altas quanto as médias emoções cinematográficas. Roberto Schwarz, em “Criando o romance brasileiro” (*Argumento*, São Paulo, n. 4, p. 18-47, fev. 1974), intui que a *Formação da literatura brasileira*, de Cândido, é basicamente o caminho percorrido pela literatura brasileira (de médias emoções literárias) que proporciona a alta emoção produzida pela literatura de Machado de Assis. Schwarz analisa uma parte da obra urbana de José de Alencar, observando que Machado de Assis, sendo um leitor e um crítico apaixonado de Alencar, pôde, em sua obra, superar as contradições internas que produziam um desequilíbrio entre a forma e o conteúdo na obra de José de Alencar. É essa crítica, que tem informações das mais variadas fontes, que está constantemente em contato com outras abordagens teóricas através dessa rede intercomunicável de publicações, que Paulo Emílio quer ver transferida para o pensar cinematográfico brasileiro. Esse acesso ao anterior, ao que proporciona a atividade profícua do agora, na literatura, é mais orgânica porque, por mais disciplinarizada que sejam as instituições escolar e acadêmica, elas mantêm a continuidade de debates, e têm sua importância principalmente na manutenção do antecessor. O cinema na escola é uma idéia que, no Brasil, nasce praticamente ao mesmo tempo que o cinema. Humberto Mauro realizou centenas de filmes didáticos com o apoio do poder público, e considerava possível e recomendável que cada escola pública possuísse uma sala de cinema, onde os seus filmes didáticos atingiriam as metas de popularizar a cultura cinematográfica, já que o próprio cinema nasce com essa característica coletiva. Adorno escreve: “Que os filmes forneçam esquemas de modos de comportamento coletivo, não é algo que lhes seja exigido apenas adicionalmente pela ideologia. Pelo contrário, coletividade é algo que penetra até o íntimo do filme. Os movimentos que ele representa são impulsos miméticos. Antes de qualquer conteúdo e conceito eles animam os espectadores e os ouvintes a se movimentarem juntos, como num trem. Nessa medida, o filme é semelhante à música, assim como nos primeiros tempos do rádio a música era parecida com as películas”. (“Notas sobre o filme”, in: *Sociologia*, São Paulo, Ática, 1986, p. 105) Glauber Rocha compareceu a um festival de filmes de Humberto Mauro, tendo visto a várias sessões seguidas do filme *Ganga Bruta*, e publicado pouco tempo depois um artigo sobre a importância de Humberto Mauro para a cinematografia brasileira. Paulo Emílio está ciente de que o cinema tem um agravante em relação à literatura: o custo de sua produção, de sua difusão e de sua manutenção (as condições físicas - especialmente

---

climáticas - para a conservação de negativos exigem grande aplicação de recursos financeiros) e é por isso que não coloca em dúvida a necessidade da participação dos poderes públicos no que ele mesmo coloca como custo da cultura (ver o artigo “Cultura e custo”, in: *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. 1, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 398-402).

<sup>9</sup> No primeiro número da revista *Argumento*, Antônio Cândido e Paulo Emílio Sales Gomes relacionam suas respectivas áreas de atuação – literatura e cinema- ao subdesenvolvimento brasileiro. Cândido, em “Literatura e subdesenvolvimento” se preocupa com a *anormal difusão*, no Brasil, de objetos culturais de massa, especialmente norte-americanos (anormal porque em grande quantidade). Gomes, em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, se preocupa com os momentos em que a produção cinematográfica brasileira sofreu prolongadas interrupções, provocando uma descontinuidade que ele considera prejudicial, porque corta o vínculo entre eventuais públicos permanentes de cinema brasileiro e o cinema brasileiro. Neste artigo Paulo Emílio faz uma historiografia do cinema brasileiro, observando que, pela nossa particular situação colonial e devido ao subdesenvolvimento (e ele salienta o atraso nas estruturas básicas de eletricidade, que concorreu para a tardia entrada do cinema no hábito do brasileiro), o cinema brasileiro foi constantemente ocupado pelo cinema estrangeiro, especialmente o norte-americano. O contato entre o público de cinema brasileiro e o cinema brasileiro se deu através de surtos, ou seja, quando, num determinado momento, o cinema brasileiro conseguia articular uma identificação com seu público específico. O problema não foi somente que essa articulação se deu em momentos descontínuos, atravessados pela ocupação quase total, no mercado, de produtos estrangeiros, mas principalmente porque, em cada um desses momentos, a articulação se deu com um público diferente (exemplo: durante a *chanchada* o cinema brasileiro atingiu os *setores mais rústicos da população*, enquanto que a *minoría intelectual militante* desprezava esse cinema; durante o *cinema novo*, o cinema brasileiro atingiu a *minoría intelectual militante* da população, mas não foi recebido pelos *setores mais rústicos da população*). Enfim, o que Paulo Emílio constata é que uma parcela do público brasileiro de cinema sempre está *órfã do cinema brasileiro*, porque não há uma produção regular contínua, com precedentes, e de qualidade, seja para a alta, seja para a média emoção. “A ocorrência de uma larga comunicação com os espectadores é por demais ocasional”. (Paulo Emílio Sales Gomes, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, *Argumento*, São Paulo, n. 1, out. 1973, p. 66) Enquanto Cândido está preocupado com a limitação do público de literatura devido ao subdesenvolvimento, Gomes está preocupado com públicos brasileiros que não têm um cinema que os represente. Assim como existe um mercado para as publicações no Brasil (e Antônio Cândido observa que o recente aumento nas publicações brasileiras foi completamente absorvido pelo mercado), existe um mercado para o filme brasileiro, só que a ocupação deste último mercado pelo produto estrangeiro foi sempre tão constante e tão abrangente que coibiu a constituição de um vínculo entre os públicos brasileiros e o cinema que pudesse, de algum modo, representá-lo. A literatura, há muito, já subsistia por causa de uma minoria intelectual, mas essa minoria sempre foi representada, sempre teve subsídios – críticos e historiógrafos – para sua manutenção e regularidade. O cinema, além de não conseguir, por motivos basicamente financeiros, manter mesmo o público restrito que é o da minoria intelectual, ainda se ressentia por não conseguir manter o seu vínculo com um coletivo não restrito, já que parece fazer parte do seu próprio fundamento a cooptação do público que fora, pela sua condição de subdesenvolvido, excluído do contato com a literatura.

<sup>10</sup> Schwarz diz que a “especialidade literária” de Paulo Emílio reside na competência em politizar através da “força causal da imaginação” (força esta geralmente considerada inócua). Estabeleço como ética católica não uma identidade espiritual de Paulo Emílio, mas o que gera

---

nele essa força imaginativa. Roberto Schwarz, “A imaginação como elemento político”, in: *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 52.

<sup>11</sup> A reforma protestante exigia uma leitura não mediada da Bíblia, para isso fez-se mister a elaboração de um meio de alfabetizar a gigantesca maioria de iletrados. A *escola dominical* surge para substituir a mediação eclesiástica por uma mediação didática. Ensina-se a ler pela leitura da Bíblia, mas não são ensinados os critérios que determinaram a tradução e a exclusão de alguns textos em detrimento da divinização de outros.

<sup>12</sup> “Há uma catolicidade do cinema (são muitos os diretores confessadamente católicos, até mesmo nos Estados Unidos, e os que não o são têm relações complexas com o catolicismo). No catolicismo não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui as catedrais, como já dizia Elie Faure? O cinema parece caber inteiramente na fórmula de Nietzsche: ‘em que somos ainda devotos’. Ou melhor, desde os primórdios, o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária, foram os dois pólos que atraíram a arte das massas. É que a imagem cinematográfica, diferente do teatro, mostrava-nos a vinculação do homem com o mundo”. (Gilles Deleuze, *Imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 1990, p. 206-207)

Ao analisar o livro *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*, Roberto Schwarz observa: “O que *devemos* à prosa de Paulo Emílio, que de seu lado lembra a dívida que tem com Bazin e assim por diante, são ‘linhas de pensamento’ como aquela vislumbrada nas conversas com Sussekind: sínteses muito individualizadas de interesses e conhecimentos, com que afinamos ou não, mas em que está perceptível em forma exemplar – que não exclui o risível – a tensão de uma expectativa espiritual”. (Ibidem, p. 53)

Quando analisa Chabrol, Paulo Emílio escreve: “Chabrol com efeito é católico, talvez o único da sua geração de cineastas. Ele deve à formação religiosa e à paixão pelo romance policial a acuidade com que sentiu alguns aspectos da obra de Hitchcock. É possível, contudo, que ao analisar a obra do cineasta inglês educado pelo [sic] jesuítas, Chabrol estivesse sobretudo falando a respeito de si próprio”. “O católico Claude Chabrol”, in: *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. 2, São Paulo, Paz e Terra, 1981, p. 197.

<sup>13</sup> Se por trás da imagem não se deve buscar exclusivamente uma especificidade (e a *especificidade fílmica* é o principal tema dos primórdios da crítica cinematográfica, sendo até hoje recorrente), esse conceito abstrato de alma (e ânimo) pode preencher mais satisfatoriamente o campo de debates sobre a imagem.

<sup>14</sup> No artigo “O crítico André Bazin”, Paulo Emílio escreve: “Seu [de Bazin] ponto de partida nunca foi o Cinema com maiúscula, isto é, uma concepção do que deva ser o cinema, mas sim o que tem sido e de fato é através da realidade viva dos filmes. Pouco antes de morrer, discutia com Claude Vermorel o cinemascope e outras novas técnicas: *Não te agrada, aliás nem a mim. Mas existe. Uma estética baseia-se no que existe?*”. E mais adiante: “O que, porém, causa maior admiração é observar como esse homem dotado de excepcional capacidade para as grandes e rigorosas construções teóricas se desarmava voluntariamente diante dos filmes, evitava escrupulosamente impor às obras qualquer sistema pré-estabelecido e concedia-lhes lealmente todas as oportunidades de revelação. Bazin se colocava nos antípodas da crítica que se interessa sobretudo por seus próprios critérios, que dá a impressão de dizer sempre a mesma coisa e realmente o faz, pois seja qual for o filme o que interessa é a aderência ou não aderência aos seus postulados. Cada crítica de Bazin é uma aventura e o que há de comum em todas é a paixão em compreender e explicar. Ele sempre entendeu o termo método no sentido etimológico de procura e quando encontra num filme a confirmação do que outro lhe sugeria, a revelação que nos transmite tem o caráter ao mesmo tempo estimulante e confortável da evidência”. (Ibidem, p. 35, 37)

---

Em “Dos estetas aos sentimentais”, Paulo Emílio ainda escreve: “O entusiasmo freqüente de que somos capazes (ainda bem!) é fruto de um compromisso interior, ou produto da exacerbação momentânea de um de nossos múltiplos ângulos”. *Ibidem*, p. 390.

<sup>15</sup> Em sua coluna é constante a presença de nomes de críticos de cinema brasileiros.

<sup>16</sup> “São três alianças possíveis [ou “fontes que podem responder ao cinema”: articulação entre cinema e televisão; articulação entre produtores de cinema brasileiros e produtores estrangeiros; articulação entre o cinema e os exibidores brasileiros – que, sem uma produção nacional, estariam sem dispositivos para negociar com as grandes distribuidoras, tendo que se submeter às imposições destas], mas que não prescindem da participação do Estado, que deve cumprir pelo menos três papéis básicos para garantir a sobrevivência da atividade cinematográfica. O primeiro é o de dar subsídio para as áreas de pesquisa, experimentação e renovação de quadros, sem as quais nenhuma atividade artística pode existir. O segundo é a manutenção do patrimônio. Uma responsabilidade, aliás, assumida pelo Estado em qualquer país civilizado. O terceiro é a regulamentação do mercado, a criação de normas legislativas para garantir competitividade.” Jean-Claude Bernardet, “Cinema perde apoio do governo e entra para valer na competição”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1990, p. 27.

<sup>17</sup> O conceito de autor, como foi propagado pelos primórdios do *Cahiers du Cinema*, é um conceito datado. É sobre essa questão que está baseada a tese de Bernardet, publicada em livro sob o título “O autor no cinema”.

<sup>18</sup> A imagem negativa traz o produtor de cinema como aquele monstro insensível que, para obter mais lucros, corta ou acrescenta cenas, minando a autoria do cineasta. Bernardet vê a possibilidade de o produtor de cinema ser um conhecedor de cinema que auxilia criativamente o diretor.

<sup>19</sup> Bernardet vê esse corte como um alarme que provoca uma tomada de posição. Ao invés do cinema brasileiro caminhar esmoecidamente, catando as migalhas dos poderes públicos, tal fato pode provocar no cinema brasileiro uma retomada das cinzas, sobre debates e bases mais sólidas e menos limitadas, em direção ao ideal.

<sup>20</sup> A produção “deverá ser concebida em articulação com a distribuição e a exibição, que deixarão de ser problemas a encarar depois do filme pronto; distribuição e circulação do filme (salas, vídeo, televisão) deverão fazer parte do projeto original dos filmes”. (Jean-Claude Bernardet, “Cinema brasileiro”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1990, p. 8)

“O preço do ingresso no Brasil é irreal (caro em termos do salário mínimo, mas irreal em relação aos custos da produção e comercialização dos filmes). Um exibidor pensa que o valor do ingresso vai passar a oscilar entre um e seis dólares. Isto leva obrigatoriamente a um tratamento diferenciado das salas, a um tratamento diferenciado dos filmes conforme sua produção, estilo, temática, a um tratamento diferenciado dos filmes conforme estejam em lançamento ou já circulando há algum tempo. Isto leva obrigatoriamente a um tratamento diferenciado do público conforme seu poder aquisitivo; poderá levar também a um tratamento diferenciado conforme os gostos e interesses culturais do público. A idéia de que a diversidade dos interesses culturais do público deve ser trabalhada – e que ela é rentável – nunca marcou profundamente a exibição no Brasil”. (Idem, *ibidem*)

“Com a desregulamentação de várias áreas e a abertura do mercado, a livre negociação leva à liberação do preço do ingresso, que pode oscilar entre 1 e 6 dólares. O público pode ser tratado de forma diferenciada por causa de seu poder aquisitivo, o que abre alternativas de produção, distribuição e exibição. Públicos dirigidos abrem a possibilidade de variações de estilo”. Jean-Claude Bernardet, “Cinema perde apoio do governo e entra para valer na competição”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1990, p. 27.

<sup>21</sup> “Não há país em que o cinema sobreviva sem a articulação das produções com a ajuda da televisão. Por motivos históricos e conjunturais, o Brasil é um dos poucos que presenciam o

---

divórcio entre a produção cinematográfica e a TV. A televisão brasileira se recusa a co-produzir porque é autônoma financeiramente e porque o cinema estrangeiro ainda é muito mais barato. E não é obrigada a cumprir uma legislação que determina que parte da programação exibida por ela seja comprada, como ocorre na França, Inglaterra e Alemanha”. Idem, *ibidem*.

<sup>22</sup> “Filmes e textos só podem servir de riscos, de contradições, de uma indagação da realidade que apele para a intuição e não para fórmulas preconcebidas”. Jean-Claude Bernardet, “Contra os dogmatismos, as censuras e inibições”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 1978, p. 26.

<sup>23</sup> “Tanto a ficção literária do século 19 como a ficção audiovisual do século 20 têm um caráter que chamaria de ‘vicário’, ou seja, o leitor/espectador vive imaginariamente situações, emoções etc., que lhe são proporcionadas pela sua identificação com personagens”. Jean-Claude Bernardet, “Novas tecnologias”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1996, p. 8.

<sup>24</sup> “O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada [...]”. Jean-Claude Bernardet, “Vitória sobre a lata de lixo da história”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985, p. 6.

<sup>25</sup> Bernardet salienta a capacidade deste filme fazer com que o espectador adquira a potência ativa pela sua interferência intelectual na montagem do filme que, ao mesmo tempo, assiste. Vale observar que fragmentos deste filme foram mostrados pelo programa de televisão brasileiro de maior audiência, o *Fantástico*. Essa veiculação, que contribui para o acesso das *camadas rústicas da população* ao cinema brasileiro, não deve ter passado despercebida por Bernardet.

<sup>26</sup> A citação é das *Teses sobre a filosofia da história*: “ ‘O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isto quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se num ‘citation à l’ordre du jour’ – e esse dia é justamente o último, o do juízo final’”. (Benjamin apud Jean-Claude Bernardet, “Vitória sobre a lata de lixo da história”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985, p. 7)

Acrescento a este trecho outros excertos também das *Teses sobre o conceito de história*: “[...] o método com o qual rompeu o materialismo histórico [...] é o da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a *acedia* [A “acédia” ou “acídia” é a palavra reconstituída etimologicamente por Giorgio Agamben no primeiro capítulo da primeira parte do seu livro “Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental”. Agamben é um estudioso de Benjamin e tradutor das obras deste para o italiano. Em “Estancias...”, Giorgio Agamben recupera filologicamente vários textos da Idade Média, a partir dos sete pecados capitais, chegando até a “acídia”, que vem a ser o pecado da preguiça; percebe, nos sintomas do “mal du siècle” e do “dandy”, e na obra de Baudelaire uma “tentativa de inverter [a acídia] em algo positivo”. No caso de “Estancias...”, tal noção é utilizada para recuperar a identidade entre amor e melancolia existente na Idade Média. No texto “L’image immémoriale”, Agamben aproxima essa palavra de Nietzsche, a fim de trazer à tona a validade da *potência passiva*, apesar dela não ser habitual no nosso pensamento. “Acídia” é “indiferença, torpor, abatimento”. A “acídia” pode constituir a potência passiva da *flanerie* ou da *deriva* (a não interferência, a possibilidade de não produção de um relato sobre o lugar escolhido, observado, andado – potência ativa)], que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. [“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela

---

relampeja no momento de um perigo”. Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, Tese 6, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, volume 1*, São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 224] Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com *quem* o investigador historicista estabelece uma relação de empatia [com o vencedor] [...] como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”. (Walter Benjamin, “Sobre o conceito da história”, Tese 7, *ibidem*, p. 225)

Bernardet percebe o caráter ativo da potencialidade do cronista (de não distinguir a narração de acontecimentos maiores e menores – que é basicamente o maior valor positivo encontrado por Bernardet no filme “Cabra Marcado...”), e é por esta leitura que relaciono a atividade intelectual do espectador com o historicismo benjaminiano. Estou, entretanto, ciente de que as leituras proporcionadas por Benjamin não são restritas e nem exclusivas de Bernardet, assim como estou ciente de que as influências de Bernardet não se restringem a Benjamin, mas podem ser nele sintetizadas.

O que Agamben faz é não negar a possibilidade de que a afeição entre espectador e imagem se dê através da passividade. Quando Arlindo Machado se nega a uma discussão sobre a tecnologia do cinema em casa por considerá-la um instrumento passivo de pura transmissão da imagem de cinema, ao preocupar-se mais abertamente com a videoarte, acaba por negar a possibilidade do passível, e acaba contradizendo Lyotard, que escreve: “Não se trata de situar a passibilidade como um momento, ainda que breve, dentro do processo de apropriação da obra, trata-se antes de dizer (é isto que significa crítica transcendental em Kant) que, sem esta dimensão, somos incapazes até mesmo de reconhecer uma obra de arte. É uma condição a priori mesmo se ela nunca se encontra marcada de forma perceptível no processo psicossocial. [...] Passibilidade: o contrário de ‘impassibilidade’? Alguma coisa não se destina a nós, não há nada que nos permita senti-la. Você é tocado, você só irá sabê-lo depois. (E acreditando que o sabe, você irá enganar-se quanto a este ‘toque’). Supomos que os espíritos angustiam-se por não intervir na produção do produto. É porque pensamos a presença apenas de acordo com a modalidade da intervenção dominante. Não ser contemplativo é uma espécie de mandamento implícito, a contemplação é vista como uma passividade desvalorizada”. (Jean-François Lyotard, “Algo assim como: comunicação...sem comunicação”, in: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro, Editora 34, p. 255-256) Nem por isso Arlindo Machado deixa de indicar, na compilação de seus artigos, características lyotarianas. Nem Agamben nem Lyotard dão à potência passiva valor que exclua a necessidade da atividade intelectual do receptor de imagens. Em Lyotard a passibilidade é um antecedente obrigatório para a relação entre público e imagem. Para Agamben o cinema está mais próximo da poesia do que da prosa, devido ao fato de as condições de possibilidade da montagem (o corte – que ele identifica à cesura do verso – e a repetição) constituírem uma imagem imemorial, ou seja, uma memória que, de tão recorrente, não é mais definida pelo objeto que a provocou e, assim, exige a atividade da própria construção do objeto-imagem provocador. Em Agamben, o afeto se conforma a partir da coincidência entre as potências ativa e passiva. Agamben chama essa coincidência de “paixão pura”. A “paixão pura” tem alguma relação com o que eu apresentei como sendo o ânimo emiliano, que traz em si a afeição, que é produto tanto de sua atividade – discursiva e prática – quanto de sua receptividade, que é passiva, porque é isenta de instrumentos – rígidos e não rígidos – de análise. Quando eu digo que em Bernardet quase encontro o ânimo de Paulo Emílio, é porque percebo resquícios de instrumentos – mesmo que não rígidos - de análise,

---

provocados pelo caráter acadêmico da formação de Bernardet (este caráter será propriamente discutido mais adiante).

<sup>27</sup> Walter Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, *ibidem*, p. 192-194.

“O termo ‘estética’ é formado em correlação com ‘lógica’ e ‘ética’. Temos sempre que acrescentar-lhes *epistéme*, ciência. Lógica: *logiké epistéme*: ciência do *lógos*, isto é, doutrina da enunciação do juízo enquanto forma fundamental do pensamento. Lógica: ciência do pensamento das formas e das regras do pensamento. Ética: *ethiké epistéme*: ciência do *éthos*, da atitude anterior do homem e da maneira como determina sua conduta. [...] De maneira análoga formou-se o termo ‘estética’: *aisthétike epistéme*, ciência do comportamento sensível e afetivo do homem e do que o determina”. Heidegger apud Benedito Nunes, *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*, São Paulo, Ática, 1986, p. 250, nota 5.

<sup>28</sup> “A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme”. Walter Benjamin, *ibidem*, p. 172.

<sup>29</sup> A correlação entre cinema de Shopping Center e incomodações (com campanhas de telefones celulares ou com barulhos de salgados industrializados ou com conversas intermitentes durante a sessão) não deve ser tomada somente como indício ou evidência da mercantilização da cultura promovida pela sociedade de consumo. Devo lembrar que o cinema, em seus primórdios, era assistido em bares e restaurantes e que o silêncio não é um pressuposto da recepção fílmica. A recepção coletiva de um filme, isenta de transtornos obsessivo-compulsivos pequeno-burgueses, é a verdadeira recepção fílmica, segundo os pressupostos benjaminianos. O interessante é constatar que o cinema, que é parque de diversões, atinge o ponto em que dispensa completamente o valor de culto, e que um eventual desejo de um vínculo mais intenso com a imagem não tem mais neste tipo de cinema uma satisfação (o que pode gerar um retorno ao cineclubismo, atualmente bem mais fácil de ser formado, se a preocupação com a reprodução e difusão do cinema através da tecnologia do cinema em casa fosse levada mais a sério). E se isso reflete a falência dos espaços culturais coletivos, é porque temos que encontrar outros espaços onde a cultura possa determinar o comportamento sensível e afetivo do homem. A casa é uma possibilidade, e a construção ficcional (que pode ser realizada através da produção e difusão de filmes caseiros) de uma coletividade é um meio de atingir esse público caseiro. É mais ou menos algo contrário ao que, na época em que se procurava um cinema moderno (autoral), a crítica apontava como sendo pouco representativo do povo, ou por representá-lo de modo alegórico, sob uma construção demasiadamente intelectualizada. “O que soou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. [...] Não era esta a operação que Glauber Rocha fazia sobre os mitos do Brasil? Sua crítica interna começava desgarrando, por baixo do mito, um atual vivido que seria como que o intolerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver agora ‘nesta sociedade’ (Deus e o diabo na terra do sol); depois, passava a arrancar do ‘invivível’ um ato de fala que não pudesse ser calado, um ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo”. (Gilles Deleuze, *ibidem*, p. 262 e 265) Seria o caso de tomarmos consciência de que não há espaço cultural coletivo (e a crise do espaço acadêmico coletivo, em que as comunicações e os congressos e as palestras e os debates e as qualificações e as defesas são realizados com uma participação cada vez menor do corpo discente, é uma confirmação deste estado). Se não há

---

espaço coletivo, não há um cinema que deva ser realizado para uma coletividade, mas sim para a invenção de uma coletividade que não seja identificada a grupos de mercados específicos. Se as minorias se transformaram em grupos de mercados promissores, que o próprio cinema comercial pode abarcar, através das múltiplas e pequenas salas de cinema, que espécie de coletividade pode vir a formar grupos de resistência? A de indivíduos que, por exemplo, adquirem certos comportamentos afetivos por causa de uma obra cinematográfica assistida pela tecnologia do cinema em casa ou pela rede interna de computadores, e compartilhada por textos eletrônicos, sem que, necessariamente pertençam a um grupo de características comuns? “[...] una comunidad absolutamente irrepresentable. [...] Puesto que el hecho nuevo de la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino lucha entre el Estado y el no-Estado (la Humanidad), la disyunción insuperable de las singularidades cualsea y la organización estatal. Esto no tiene nada que ver con la simple reivindicación de lo social contra el Estado, que, en años recientes, ha encontrado muchas veces expresión en los movimientos contestatorios. Las singularidades cualsea no pueden formar una sociedad porque no disponen de identidad alguna que hacer valer, ni de un lazo de pertenencia que hacer reconocer. En última instancia, de hecho, el Estado puede reconocer cualsea reivindicación de identidad – incluso (la historia de las relaciones entre Estado y terrorismo en nuestro tiempo es la elocuente confirmación) aquélla de una identidad estatal en su propio interior -; pero que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenezcan sin una condición representable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso. Pues el Estado, como há demostrado Badiou, no se funda sobre el ligamen social, del que sería expresión, sino sobre su disolución, que prohíbe. Por eso, lo relevante no es jamás la singularidad como tal, sino sólo su inclusión en una identidad cualsea (pero que el cualsea mismo sea ganado sin una identidad, ésta es una amenaza con la que el Estado no está dispuesto a pactar)”. (Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 21 e 54-55) É o caráter de pertencer a uma determinada comunidade de características comuns que facilita a composição de grupos de mercados promissores. O humanismo em Agamben não é o da tradição iluminista, mas o do homem como ser-no-mundo, potencialmente apto para ser ao mesmo tempo homem e clareira, de proposta heideggeriana.

<sup>30</sup> “Na verdade, a vida cultural letrada se faz, hoje, mais do que nunca, *dentro da Universidade*, ou *em torno dela*. Abram-se as revistas e os suplementos dos jornais mais informados: as suas seções de cultura alimentam-se de artigos, entrevistas, resenhas e reportagens escritas pelos intelectuais, ou sobre os intelectuais, das maiores universidades do país (Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas, Brasília, PUC – Rio, PUC- São Paulo...). A cidade já não mais promove aquele tipo de vida cultural e literária tangível até os anos 40, quando a Universidade apenas começava a se implantar e não tinha ainda absorvido profissionalmente os intelectuais. Hoje, a divisão social do trabalho parece ter especializado também a vida do espírito que encontra vias privilegiadas nas instituições de ensino superior”. Alfredo Bosi, “Cultura brasileira e culturas brasileiras”, in: *Dialética da colonização*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 319.

<sup>31</sup> Em entrevista concedida a mim, Ismail Xavier diz discutir constantemente com seus alunos e colegas de docência a apreciação de filmes através da tecnologia do cinema em casa, realizada nas salas de aula da Escola de Comunicação e Artes da USP. Seu ponto de partida é o de que a tecnologia do cinema em casa não é o instrumento ideal de análise para a formação do estudioso de cinema, o que é um indício da exclusão desta temática em seus textos escritos. “A tradução em vídeo de cinco filmes da primeira fase de Júlio Bressane torna mais acessível um dos pontos altos da criação no cinema brasileiro dos últimos vinte anos.” (Ismail Xavier, “Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1

---

de dez. 1988, p. 5) Ismail Xavier escreve uma só vez para a seção *Videofolha*, e esta é a primeira frase do seu artigo. Ele vê na recepção de um filme feito em película através da tela da televisão um ato de tradução, ou seja, um ato de transposição de linguagens. Ele pressupõe que na transposição há perda de elementos originários, o que torna a tecnologia do cinema em casa um instrumento não ideal de análise fílmica.

<sup>32</sup> No limite imaginário desta concepção, e utilizando critérios tecnológicos, vejo a leitura de Arlindo Machado do livro de Mario Costa, “O sublime tecnológico”: “[...] as redes telemáticas permitem hoje exercitar uma criação transubjetiva, onde cada usuário, localizado em cada ‘nó’ da rede, pode acrescentar sua contribuição a um evento estético permanentemente mutável, sem ‘autor’ e sem forma definida”. Arlindo Machado, “Neotecnologias subvertem o campo estético”, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1995, p. 1.

<sup>33</sup> Em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, Benjamin já considerava irrelevante a discussão sobre se o cinema era ou não uma arte. Nem por isso esse debate deixou de existir, tendo sido em parte cooptado pelo debate sobre a especificidade fílmica: qual é o específico do cinema para que ele se conforme em arte, com o caráter estético de determinação do comportamento sensível e afetivo do homem? Tendo em vista o componente político da estética (oposto ao componente estético da política fascista presente, por exemplo, na obra da cineasta Leni Riefenstahl), Susan Buck-Morss, em sua leitura d’ *A obra de arte...*, o texto “Estética e anestésica: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, escreve: “Se é realmente uma questão de ‘politizarmos a arte’ da maneira radical que ele [Benjamin] sugere, a arte deixaria de *ser* arte tal como a conhecemos. Outrossim, o termo fulcral ‘estética’ teria o seu sentido alterado em cento e oitenta graus. A ‘estética’ seria transformada, de fato redimida, de maneira que, ironicamente (ou dialeticamente) *ela* haveria de descrever o campo em que o antídoto do fascismo é apresentado como uma resposta política.” *Travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, ago./dez. 1996, p. 13.

<sup>34</sup> Em comparação com as outras artes, e sob o caráter de institucionalização. Arlindo Machado remonta a invenção do cinema à *alegoria da caverna* platônica, lembrando os inúmeros analistas e pensadores que apontavam a semelhança entre esta alegoria, enquanto cena, e o “dispositivo de projeção cinematográfica (a situação que reina na sala de projeção)”. Arlindo Machado, “A caverna e o lanterninha”, in: *Pré-cinemas e pós-cinemas*, Campinas, Papirus, 1997, p. 28-35, p. 31.

<sup>35</sup> Os estudos acadêmicos sobre o cinema devem ser caracterizados pela formação do cineasta (diretor, roteirista, fotógrafo, diretor de arte, iluminador, continuísta, etc.), assim adquirindo uma função prática, ou devem ser caracterizados pelos estudos teóricos que analisam as obras cinematográficas existentes? Em literatura o exercício teórico proporciona, ao mesmo tempo, a capacidade analítica e a capacidade ficcional. No cinema, o aparato tecnológico exige uma habilidade no manuseio que precisa ser amparada por um estudo prático. E, dependendo ou contando sempre com os avanços tecnológicos que venham a facilitar (ou a inovar ou a diminuir os custos) a produção de filmes, o aprendizado prático sobre as novas tecnologias adquire o caráter de formação permanente, exigindo do interessado a constante vigília sobre os “dados técnicos” que surgem, diariamente, na sociedade de consumo. É como se as Faculdades de Letras tivessem que ensinar seus alunos a escrever a lápis, a escrever a caneta, a datilografar, a digitar, a imprimir, e assim por diante, já que o lápis, a caneta e etc. teriam, a cada dia, uma nova conformação, que exigiria do estudante um treino para que este adquirisse as habilidades necessárias de manuseio da nova tecnologia. Isto pode constituir um dos motivos legítimos que levam Adorno a questionar o elemento de perfectibilidade técnica exigido pelo cinema, escrevendo: “Os especialistas da técnica específica do cinema apontam para o fato de que Chaplin não dominava suas possibilidades ou não lhes deu importância, limitando-se a fotografar esquetes, cenas de pastelão ou seja lá o que for. O nível e a posição

---

de Chaplin não são, porém, reduzidos por causa disso, e dificilmente alguém vai duvidar de que ele seja um cineasta”. Ob. cit., p. 102.

<sup>36</sup> Ousando uma síntese sobre a concepção teórico-literária de Antônio Cândido, exposta, sucintamente, na introdução da *Formação da literatura brasileira*, leio que o fundamental desta concepção está numa leitura que se preocupa com o lugar existente entre as relações sociais e os textos literários, ou seja, na observação de um quadro social externo que atua na consciência do escritor, e que pode ser reconhecido através da análise de uma obra literária. O problema fundamental da sociedade reside no fosso construído entre as classes sociais. Uma obra literária de valor é aquela que mostra esse fosso, as causas ou as conseqüências de sua construção. Jameson propõe o *mapeamento cognitivo* como alternativa estratégica de combate ao capitalismo tardio. A outra estratégia, reconhecida por Jameson como *estratégia homeopática*, se refere ao combate contra a sociedade espetacular, através da implosão da lógica do simulacro pela exponencialização da própria imagem. (Fredric Jameson, *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo, Ática, 1997, p. 405) Alternativamente, o *mapeamento cognitivo* se referiria, para além de uma estética política, à constituição de uma nova consciência de classe, que abarcasse um espaço total – global (e não totalizante, como responde o próprio Jameson às críticas que o acusaram de uma proposta totalizadora, ao diferenciar o espaço constituído por uma totalidade do espaço totalitário), espaço este composto pelo auxílio de uma política cultural e que, através de minorias, utilizasse a potencialidade da divulgação das imagens exponenciáveis. (idem, ibidem, p. 413) Há aqui uma proposta que contrapõe a uma estética que é política a uma política que depende da estética. É Adorno versus Benjamin. Para Adorno a potencialidade de transformação política das diferenças de classe se dá através do mergulho que o indivíduo faz numa obra de arte séria, não popular. Em Benjamin há a possibilidade de que um público coletivo, recebendo uma obra de arte popular – no caso, o cinema de boa qualidade, que representa o coletivo em sua proposta estética, ou seja, o cinema soviético, geralmente resumido em Eisenstein -, mesmo que distraidamente, adquira, através de estímulos por choques – e não pelo conhecimento profundo – uma consciência de classe, que o dirija a uma resistência, também coletiva, e a um combate contra sua situação. Para Jameson há a possibilidade do contato entre um coletivo e uma consciência de classe, mas essa possibilidade só é possível a partir de uma política, que coloca a estética e a cultura como mediadoras. Jameson exige de um coletivo sua representabilidade, sua sindicalização, através de um mediador, que se aproxima do conceito de arte adorniano. Talvez o caminho de Jameson seja o mesmo caminho que possibilita a Ismail Xavier a adoção de uma perspectiva adorniana do cinema, que, ao mesmo tempo em que exige a observação do quadro social geral externo na consciência do cineasta, crê que esta observação só seja possível na análise profunda de uma obra de arte séria. E se a restrição adorniana sobre o que pode ser considerado música séria já era abrangente, a restrição de Xavier ao que pode ser considerado cinema sério é ainda maior, já que Ismail Xavier tem que compensar, de alguma maneira, a restrição absoluta que Adorno tem contra o cinema. E as críticas de Xavier sobre este seleto acervo de filmes, que são os poucos passíveis de uma análise que tenha um lugar teórico de representação do fosso entre as classes, precisam de uma rigidez de razão ilustrada, de característica acadêmica. Exemplos dessa postura são os artigos: “Mimese e temperança”, “Fenomenologia em ritmo de video-clip”, “Os transgressores de todas as regras” e “O avesso do Brasil”, assim como sua comunicação apresentada no quarto encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE), realizado na Universidade Federal de Santa Catarina no segundo semestre de 2000, em que conclui que, em termos de renovação da linguagem cinematográfica, dentro da historiografia do cinema brasileiro, nada de relevante foi produzido, com a única possível exceção do filme *Cronicamente Inviável*.

---

<sup>37</sup> Na Universidade Federal de Santa Catarina há, atualmente, uma tentativa de formar um grupo de estudos especificamente teóricos sobre o cinema que, constituído por professores de diferentes áreas, e interessados em cinema, venha a ser reconhecido institucionalmente. A ciência da falta dos meios tecnológicos para a formação de uma escola de cinema com funções práticas é uma das justificativas que fortalecem o pedido de institucionalização.

<sup>38</sup> Contraponho à ética católica de coincidência entre discurso e prática a ética protestante que, tendo como sustentáculo a divisão e a supervalorização do trabalho, provoca a cisão entre discurso e prática. “Falar de mercantilização e especialização *neste* mundo é, ao meu ver, começar a formular essa análise, sobretudo porque o culto americano da especialidade e do profissionalismo, que é hegemônico no discurso cultural, e a hipertrofia da visão e da vontade são extremamente desenvolvidos. Raras vezes a história humana registrou uma intervenção tão maciça da força e das idéias de uma cultura em outra quanto a que ocorre hoje entre os Estados Unidos e o resto do mundo (Nye tem razão neste ponto) [...]”. (Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 392)

O Império (sigo a denominação analisada por Michael Hardt e Antonio Negri no livro *Império*, Rio de Janeiro, Record, 2001), de ética protestante, produz na sociedade o que eu generalizo como sendo o comportamento esquizofrênico. “Os psiquiatras estudaram a conversa dos esquizofrênicos, com seus maneirismos, suas proxemias e afastamentos interacionais, mas *toda* conversa é esquizofrênica, é a conversa que é modelo de esquizofrenia, não o inverso”. (Gilles Deleuze, ob. cit., p. 273) Um profissional liberal de classe média, que reclama de seus poucos ganhos financeiros devido a sua elevada carga horária de trabalho e à limitação de sua vida pessoal, é o mesmo que reclama da qualidade dos serviços prestados, e muito bem pagos, por sua empregada doméstica, que recebe um salário absurdamente ainda mais desproporcional a sua carga horária e a sua limitação de vida pessoal. Nada mais esquizofrênico do que o Presidente da República Federativa do Brasil conversar com a população, em canal de televisão aberta, exemplificando a melhora da situação social do país com o aumento da distribuição de dentaduras ou acusando a população de vagabundagem por causa de uma aposentadoria presumivelmente precoce se relacionada à média de vida nacional, ou ainda, se utilizando do discurso de auto-qualificação democrática, quando, mais do que nunca, a democracia só existe no plano discursivo. Não deixa de ter características esquizofrênicas a produção textual de Ismail Xavier que analiso: se o cinema só é válido enquanto linguagem restrita, qual o sentido em colaborar para os suplementos culturais; se considero o suplemento cultural dos jornais de acesso tão restrito quanto as publicações acadêmicas, qual o sentido de escrever sobre o pastiche hollywoodiano de Brian de Palma e de Steven Spielberg ou sobre o revigoreamento tecnológico do melodrama proporcionada pelo filme *Titanic* (respectivamente nos artigos “Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete pós” e “Melodrama ou a sedução da moral negociada”); se tomo o purismo modernista adorniano como pressuposto teórico (modernista no sentido da construção de um paideuma, uma seleção de obras pontuais que proporcionem a formação humanista do homem – como demonstra Xavier nos artigos “Mostra traz doze filmes japoneses inéditos” e “Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema”), porque analisar filmes que considero irrelevantes para a cinematografia (Ezra Pound, em sua construção teórica sobre a formação de um escritor ou de um crítico cultural – nos livros “ABC da literatura” e “A arte da poesia” -, diz que a boa crítica é aquela que, em primeiro lugar, sabe escolher o objeto de sua análise, ou seja, sabe identificar o objeto de arte de valor, dedicando somente a este o trabalho da crítica ou do exercício da escrita).

<sup>39</sup> A cinematografia é constituída, para Paulo Emílio, não somente por obras que contribuem para a renovação ou experimentação da linguagem cinematográfica, mas também das obras

---

que tiveram importância, seja porque adquiriram o caráter de documento, seja porque representaram uma mudança de paradigma, tanto no mercado quanto na recepção.

<sup>40</sup> Isto porque a produção cinematográfica brasileira é centralizada no eixo Rio-São Paulo. Tanto a tecnologia que proporciona a produção de filmes quanto a tecnologia que conserva filmes está, no Brasil, centralizada. Quando Paulo Emílio falava sobre cinemateca, tinha em mente a constituição de várias cinematecas por todo o Brasil (mesmo que tenha sido convencido, por um crítico, num dos inúmeros debates que participou, a ver, num primeiro momento, a importância de unir esforços para o aperfeiçoamento de uma única cinemateca, devido ao limitado incentivo financeiro proporcionado pelos poderes públicos). Com o avanço da tecnologia do cinema em casa (o videodisco digital transfere a imagem de cinema para a imagem de televisão a partir de processos digitais, o que não obriga a uma modificação prejudicial da imagem do filme de cinema, como ocorria com o videocassete; o videodisco digital possibilita a formatação em *wide screen* do filme; exemplo: um especialista francês da obra de Truffaut, e responsável pelos direitos de divulgação destas obras, só permitiu que os filmes de Truffaut fossem transferidos de meio depois do surgimento do videodisco digital, reunindo, ele mesmo, todas as obras de Truffaut numa coletânea de videodiscos digitais), pressinto que Paulo Emílio, se hoje fosse atuante, estaria propondo e incentivando a distribuição de videodiscos digitais das grandes obras da cinematografia mundial entre as bibliotecas públicas de todo o país, já então constituídas de setores especiais para o empréstimo deste meio de difusão de filmes. Ao invés disso, os estudiosos de cinema, enclausurados em suas universidades centralizadas e centralizadoras, ignoram a potencialidade deste novo meio de difusão do cinema, seja porque não é de recepção coletiva, seja porque a recepção dos filmes de qualidade esteja restrita aos especialistas, ou ainda porque só entendem a utilização das novas tecnologias em termos de produção ou de atividade, ou seja, só reconhecem o valor de uma nova tecnologia na medida em que ela proporciona um novo tipo de conformação estética.

Não posso esquecer, no entanto, que o caráter modernista que promove o paideuma como solução formativa do homem, analisando uma obra de arte a partir do que ela introduz de novo dentro desta seqüência paidêmica, soa ultrapassado diante das discussões sobre a pós-modernidade. A formação, hoje, é caótica e dependente do acaso. “Toda a arte é um jogo com o caos e uma luta contra ele”. (Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, p. 1135) Apesar disso, a estrutura curricular dos cursos de literatura ainda promovem o estudo de obras pontuais e representativas de um determinado momento, o que não proporciona o historicismo que indiferencia as grandes e as pequenas obras. Não que este tipo de estudo seja dispensável, mas, ao limitar o tempo dedicado a outras experiências discursivas, distancia o estudante da noção de arte como cotidiano. “O ponto de vista do filme, como coisa cotidiana, está perfeitamente de acordo com a improvisação e o despreziosismo do freqüentador de cinema”. (Idem, *ibidem*, p. 1140) Mas se “só uma arte jovem pode ser popular, porque logo que vai amadurecendo torna-se necessário, para a compreender, tomar conhecimento dos estádios anteriores à sua evolução” (idem, *ibidem*, p. 1142), o cinema não faz mais parte do cotidiano da ampla camada da população. Isso indica que “[...] o esforço para atingir uma produção artística baseada no planejamento tenha apenas sido uma perturbação temporária, um mero episódio, que está a ser removido ainda uma vez pela torrente do individualismo[...]”. (idem, *ibidem*, p. 11348) A questão é como trazer para o cotidiano do indivíduo o contato com a literatura e com o cinema, a fim de manter a formação sensível do homem (ou, de acordo com a leitura de Susan Buck-Morss, a fim de restaurar no homem as capacidades estéticas – e políticas – anestesiadas).

É esse hábito, esse contato cotidiano com a palavra – filosófica ou literária, recebida através do contato pessoal, humano, adquirido pela recepção amigável da carta (“Livros,

---

observou certa vez Jean-Paul [Sartre], são cartas dirigidas a amigos, apenas mais longas”) que Peter Sloterdijk considera em vias de extinção. Tentando não se submeter a uma moral reducionista, que encara a seleção genética como exclusivamente prejudicial, Sloterdijk pergunta se, numa eventual sociedade, na qual fizesse parte constituinte a seleção genética, não seria possível uma domesticação positiva, porque guiada pela sabedoria, como numa república platônica. Numa leitura da clareira heideggeriana, Sloterdijk termina sua provocação, escrevendo: “Dois mil e quinhentos anos depois da tecedura de Platão, parece que agora não só os deuses, mas também os sábios se retiraram, deixando-nos sozinhos com a nossa ignorância e nosso parco conhecimento das coisas. O que nos restou no lugar dos sábios são seus escritos, com seu brilho áspero e sua crescente obscuridade; eles ainda continuam à disposição em edições mais ou menos acessíveis, e ainda poderiam ser lidos, se ao menos os homens soubessem por que ainda deveriam lê-los. É seu destino se enfileirarem em quietas estantes, como posta-restante que ninguém vai mais buscar – imagens ou miragens de uma sabedoria na qual os contemporâneos já não conseguem acreditar – enviadas por autores dos quais não mais sabemos se ainda podem ser nossos amigos. Correspondências que não vão mais ser entregues deixam de ser mensagens para possíveis amigos e transformam-se em objetos arquivados. Também o fato de que os livros paradigmáticos de outrora foram deixando cada vez mais de ser cartas a amigos, e de que não mais repousem sobre as mesas de sala e de cabeceira de seus leitores, mas estejam submersos na intemporalidade dos arquivos – também isso retirou do movimento humanista a maior parte de sua energia de outrora. É cada vez mais raro que os arquivistas desçam até os antigos textos para procurar os primeiros comentários sobre questões modernas. Talvez ocorra de vez em quando que em tais pesquisas nos porões mortos da cultura os documentos há muito não lidos comecem a cintilar, como se, sobre eles, tremulassem raios distantes. Poderá também o porão dos arquivos tornar-se clareira? Tudo sugere que arquivistas e arquivologistas tenham se tornado os sucessores dos humanistas. Para os poucos que ainda freqüentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos”. (Peter Sloterdijk, *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, São Paulo, Estação Liberdade, 2000, p. 7 e 56-57)

É com esse hábito, com esse contato cotidiano com uma obra de arte, que Benjamin qualifica o espectador distraído de cinema. O que se procura, hoje, é, assim como na literatura, a recuperação da habitualidade do contato entre espectador e cinema, entre leitor e leitura. E o problema da continuidade humanista proporcionada por essa habitualidade, que tem, em termos literários, no arquivista, um vislumbre de solução, tem, em termos cinematográficos, este mesmo vislumbre, na compulsão. Ismail Xavier contrapõe ao positivo cineclubismo de outrora a negativa compulsão colecionadora do fã, mas é essa compulsão o único vínculo de habitualidade que ainda hoje representa o contato entre um público não especializado com o cinema, e mesmo com a literatura. O que pulsa é o coração, através de movimentos involuntários. Em “A hora do lobo”, Ingmar Bergman conta a história de um pintor, nos seus últimos dias de vida, que se encontra isolado, com sua companheira, por vontade própria comum, numa ilha deserta, convivendo com fantasmas aristocratas canibais. Esses fantasmas o convidam para uma ceia num castelo, como uma homenagem à sua importância como artista. Lá, uma aristocrata diz apreciar um de seus quadros, localizado em frente à cama, todos os dias, ao acordar. Suas obras, que nunca aparecem na tela, são descritas como figuras disformes, fruto da atormentada existência do pintor. Enojado com o fim que teve sua obra – o mercado de acesso restrito a uma aristocracia frívola -, ao ser questionado sobre sua condição de artista, diz que nunca passou de um compulsivo, que nunca foi realmente um artista. Sua compulsão representa uma potência passiva, e a sua obra representa o processo involuntário que, no cotidiano, o faz pintar. Para ser artista ele pressupõe a necessidade de que a obra tenha

---

o caráter voluntário. Mas se a voluntariedade exige o planejamento, o planejamento exige o conhecimento dos estágios anteriores de uma arte, e esse conhecimento é caótico e ocasional, impossibilitando um planejamento satisfatório e, conseqüentemente (não de modo absoluto), a produção do objeto cultural, a compulsão se aproxima da passibilidade lyotariana, tornando-se a dimensão sem a qual “somos incapazes até mesmo de reconhecer uma obra de arte”, e a única que pode coincidir com a potência ativa.

<sup>41</sup> Ou banalizam essa recepção, trazendo à baila somente o caráter negativo da recepção de massa dos filmes populares, como faz Ismail Xavier em dois artigos. No artigo “Do metacinema ao pastiche industrial”, Xavier analisa o metacinema popularizado por Brian de Palma e Steven Spielberg, considera este metacinema como um pastiche realizado por “cinéfilos que se educaram em universidades” e que “engoliram o repertório do cinema”, pastiche que, ao revitalizar o gênero – instrumento sempre considerado de reputação popular e regressiva -, simulam um historicismo que é apenas a espetacularização do passado.

Aqui Xavier reúne os pensamentos de Jameson e Baudrillard (“Primeiramente, vale a pena observar que minha versão de tudo isso – que obviamente tomou (mas talvez eu não tenha insistido o suficiente) é muito devedora a Baudrillard [...]” Fredric Jameson, ob. cit. , p. 396), quando estes percebem a perda de historicidade como conseqüência da simplificação do passado, ou seja, do reducionismo a que se atém a leitura da história que não percebe a dialética do anacronismo. (Uma interpretação tem que lidar com o anacronismo de modo dialético. O intérprete de música pode, por exemplo, adotar escolhas sonoras contrárias às indicações do compositor ou da partitura, porque pretende produzir nos ouvintes de um contexto histórico os mesmos efeitos que o compositor produziu em ouvintes de outro contexto histórico, ou os mesmos efeitos que outros intérpretes produziram em contextos históricos diferentes. “Isso não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. E a *imagem dialética* [segundo Benjamin] seria a imagem de memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante; uma “síntese não tautológica”, como diz muito bem Rolf Tiedemann. Não tautológica nem teleológica, vale acrescentar.” Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 176) A visão reducionista do passado representa a produção de um presente que possibilita a reincidência da barbárie. Como escreve Adorno: “Fala-se da iminente recaída na barbárie. Mas ela não é iminente, Auschwitz é a própria barbárie; a barbárie subsistirá enquanto as condições que produziram aquela recaída substancialmente perdurarem”. (“Educação após Auschwitz”, *ibidem*, p. 33) Para Xavier, a compulsão é sinônimo de barbárie: “Se o espírito de cineclube é herança dos entusiasmados do começo do século, sua tônica dominante é hoje a compulsão colecionadora do fã. Como tal, está aí disseminado em nosso teatro cotidiano, onde a curtição de um vasto repertório de imagens é capaz de nos fornecer um atestado de esperteza que, afinal, pode ser a máscara ágil que recobre o imobilismo diante dos impasses do presente”. (Ismail Xavier, “Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete Pós”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 maio 1985, p. 4) Esse imobilismo guarda relações com o que Adorno chama de “auto-suficiente contemplação” (“Mesmo a mais extremada consciência do perigo ameaça degenerar em conversa fiada. A crítica cultural defronta-se com o último degrau da dialética entre cultura e barbárie: é barbárie

---

escrever um poema depois de Auschwitz, e isso também corrói o conhecimento que afirma por que hoje se tornou impossível escrever poemas. Enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo, em auto-suficiente contemplação, ele não será capaz de enfrentar a absoluta reificação que, entre os seus pressupostos, teve o progresso do espírito como um dos seus elementos e que hoje se prepara para sugá-lo completamente”. Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, *ibidem*, p. 91) Assim como em Adorno, para Xavier o popular representa o substrato que sustenta a reificação, e só o conhecimento profundo do substrato sério da cultura pode superar a completa inutilidade do progresso do espírito. Por isso a crítica de Xavier é tão avessa ao popular, por isso desconsidera qualquer instrumento de análise que não seja ideal, por isso que seus textos publicados em jornais não dispensam o caráter acadêmico, de linguagem tipicamente restrita aos iniciados, e por isso a recepção dos filmes populares é lida sempre como a recepção de um público de autômatos. O que Benjamin acrescentaria a essa discussão é o que escreve Jesús Martín-Barbero: “Poucos textos foram tão citados nos últimos anos, e possivelmente tão pouco e mal lidos, como ‘A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica’. Mal lidos antes de tudo por sua descontextualização do resto da obra de Benjamin. Como compreender o complexo sentido da ‘atrofia da aura’ e seus contraditórios efeitos sem referi-la à reflexão sobre o olhar no trabalho sobre Paris ou ao texto sobre ‘experiência e pobreza’? [...] Minha *aposta* de leitura se acha no texto sobre E. Fuchs, no qual Benjamin propões a importância capital de uma ‘história da recepção’. Tratar-se-ia então, mais que de arte ou de técnica, do modo como se produzem as transformações na experiência e não só na estética [...]. e que mudanças concretamente estudou Benjamin? As que vêm produzidas pela dinâmica convergente das novas aspirações da massa e as novas tecnologias de reprodução. E na qual a mudança que verdadeiramente importa está em ‘cercar especial e humanamente as coisas’, porque ‘tirar a envoltura de cada objeto, triturar sua aura, é a assinatura de *uma percepção cujo sentido para o idêntico no mundo* tem crescido tanto que, inclusive, por meio da reprodução, conquista o terreno do irrepetível’”. (Jesús Martín-Barbero, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro, UFRJ, 2001, p. 85-86)

A minha leitura troca as novas aspirações da massa, pela aspiração de construção de um espaço coletivo a partir do espaço doméstico. Sob a leitura da clareira extática heideggeriana, produzida por Sloterdijk, “Le pré-homme doit d’abord devenir totalement domestique avant de pouvoir devenir extatique. Dans cette mesure, son habitat et son extase signifient la même chose”. (Peter Sloterdijk, *La domestication de l’être: pour un éclaircissement de la clairière*, Mille et une nuits, 2000, p. 63) O êxtase corresponde à perda de sentido, de sentimento e da razão, podendo ser proporcionado pelo encantamento (Agamben nos lembra que esta palavra guarda relações íntimas com a palavra *feitiço*, que é a palavra que etimologicamente redundava na palavra *fetichê*), algo que me remete à *teoria da distração* de Benjamin. O êxtase, ao se estender (e extensão é a propriedade do corpo em ocupar uma porção do espaço), enquanto habitat (clareira), adquire a propriedade da errância, já que “Aucun venir-à-soi total n’a lieu” (*idem*, *ibidem*, p. 77). O êxtase do indivíduo (doméstico) como ser-no-mundo (erraticamente extático pela perda do sentido, do sentimento e da razão) é um caminho da construção do espaço coletivo.

No artigo “Melodrama ou a sedução da moral negociada”, Xavier justifica a popularidade do filme *Titanic* através do revigoramento do gênero melodramático, proporcionado pela tecnologia, aliada ao “valor de exibição” (valor que Benjamin, ao analisar o cinema, atribui funções tão novas, que faz com que a função artística passe para um segundo plano). Xavier lê neste fenômeno popular, através de Adorno e da “Sociedade do espetáculo”, de Debord, a redução de uma massa de autômatos à espetacularização da sociedade. Debord fala que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. (Guy Debord, *A sociedade do espetáculo: seguido do prefácio à 4ª edição italiana*,

---

Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p. 14) O espetáculo de valor de exposição obrigatório corrói o coletivo e, alimentado pela subsistência da barbárie, transforma as pessoas em autômatos, porque a relação entre essas pessoas foi mediada por uma imagem não dialética. Desculpem-me o caráter tautológico dos dois últimos parágrafos.

<sup>42</sup> Sobre a aposentadoria precoce a que Pauline Kael se submete por vontade própria, Sérgio Augusto escreve: “A uma recente edição especial da ‘New Yorker’ dedicada ao cinema, ela [Pauline Kael] admitiu que suas críticas pertencem a um época sepultada pela era do vídeo, quando os profissionais do ramo eram obrigados a confiar quase que exclusivamente na memória. Naquele tempo, ainda, os críticos tinham mais personalidade, eram mais audaciosos e não meros guias de consumo, como os de hoje”. (Apud Pauline Kael, *1001 noites no cinema*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994, p. 7-8) A era sepultada pelo vídeo pode ser a era da reprodutibilidade técnica de ampla difusão obrigatória. As análises de filmes, hoje, podem vir acompanhadas de observações sobre as mudanças das relações sociais domésticas, ou sobre o tipo de espectador doméstico com que um filme dialoga.

<sup>43</sup> Deleuze opõe à sociedade disciplinar, situada por Foucault nos séculos XVIII e XIX, e reconhecida, em seu apogeu, no início do século XX, a sociedade de controle na qual estamos inseridos. Se na sociedade disciplinar o modelo de produção era a usina, na sociedade de controle é a empresa “C’est un capitalisme de surproduction. Il n’achète plus des matières premières et ne vend plus des produits tout faits: il achète les produits tout faits, ou montes des pièces détachées. [...] Ce n’est plus un capitalisme pour la production, mais pour le produit, c’est a dire pour la vente ou pour le marché. Aussi est-il essentiellement dispersif, et l’usine a cédé la place à l’entreprise”. (Gilles Deleuze, “Les sociétés de controle”, *L’autre journal*, maio 1990, p. 113) A empresa exige, no lugar da escola – elemento que representa a sociedade disciplinar -, a formação permanente. A formação permanente é proporcionada pela escola profissional, onde o estudo é sempre dirigido a formar para o exercício de uma profissão. A Pós-graduação, ao ser fomentada por um poder público que exige a limitação de tempo e a formação rápida, adquire o caráter de escola profissional para a produção de professores universitários. O mestrado e o doutorado não são mais o ponto de chegada da vivência prolongada de um problema. As dissertações e teses não são mais o resumo de um processo de amadurecimento, provocado por uma preocupação que foi, durante muito tempo, a companhia intelectual da vivência de um ser humano, mas exercícios, quando muito, de diletantismo.

<sup>44</sup> “Se o social é sempre passado, no sentido de que é sempre formado, temos na verdade de encontrar outros termos para a experiência inegável do presente: não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições, mas nem sempre como produtos fixos, definidores. E então, se o social é fixo e explícito – as relações, instituições, formações, posições conhecidas – tudo o que está presente e se move, tudo o que escapa ou parece escapar ao fixo, explícito e conhecido, e compreendido e definido como o pessoal: este, aqui, agora, vivo, ativo, ‘subjeto’ [...] a feitura da arte nunca está, em si, no tempo passado. É sempre um processo formativo, com um presente específico. [...] porque toda consciência é social, seus processos ocorrem não só entre, mas também dentro, da relação e do relacionado. [...] É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material [...] [As *modificações de presença*] podem ser definidas como modificações nas *estruturas de sentimento*. O termo é difícil, mas ‘sentimento’ é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de ‘visão de mundo’ e ‘ideologia’ [...] Uma definição alternativa seriam as estruturas de experiências: num certo sentido, a melhor palavra, a mais ampla, mas com a dificuldade de que um de seus sentidos tem o tempo verbal do passado que é o obstáculo mais importante ao reconhecimento da área da experiência social que está sendo

---

definida. [...] uma ‘estrutura de sentimento’ é uma hipótese cultural [...] A hipótese tem relevância especial para a arte e literatura, onde o verdadeiro conteúdo social está num número significativo de casos desse tipo presente e afetivo [...] com as formações emergentes [...] que a estrutura de sentimento, como *solução*, se relaciona”. (Raymond Williams, *Marxismo e literatura*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 130-137)

Na leitura que Said faz das *estruturas de sentimento* de Williams, percebo o acréscimo da *análise do discurso*. Partindo claramente do lado do discurso da minoria imigrante, Said critica em Williams a “limitada [...] concepção de que a literatura inglesa refere-se principalmente à Inglaterra. [...] Esses hábitos parecem guiados por uma noção muito forte, ainda que imprecisa, de que as obras literárias são autônomas, ao passo que, como tentarei mostrar [...], a própria literatura faz referências constantes a si mesma como partícipe, de alguma forma, da expansão europeia no ultramar, assim criando o que Williams chama de ‘estruturas de sentimento’ que sustentam, elaboram e consolidam a prática imperial”. (Edward W. Said, ob. cit. , p. 45)

<sup>45</sup> Para exemplificar o que Said chama de *estruturas de atitudes e referências*, que é a soma logo acima mencionada da *estrutura de sentimento* de Williams à *análise do discurso*, faço um resumo de uma leitura literária de Said, em que ele diz que Jane Austen não deve ser desprezada porque representa a burguesia, deixando de escrever sobre a ocupação de territórios pelos ingleses. Essa não presença deve ser lida como a representação da extensão do domínio inglês da época, e que o próprio entendimento do conceito de romance depende desse estado de ampla disseminação de poder sobre povos. Essa não presença representa o lugar do discurso da romancista, distanciando-a da percepção do dominado.

<sup>46</sup> A *estética da recepção* contribui especificamente para a noção de que tanto a arte quanto a sua leitura são atos de criação que se complementam no presente. Ao construir um manancial teórico de abordagem da recepção da literatura em diferentes contextos históricos, a *estética da recepção* traz uma idéia de como imaginariamente se conforma, na mente do leitor, a figura de um personagem descrito. O trecho que transcreverei a seguir tem como intuito trazer para a recepção do filme de cinema através da tecnologia do cinema em casa, quando utilizada de um modo brechtiano – assistir a um filme com as possibilidades de não ver certas cenas, de ver primeiro o fim do filme, de ver o filme fotograma por fotograma, de ver o filme em câmera lenta ou apertando o botão de *fast forward* -, a possível coincidência de conformação mental com a leitura de um livro. “La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habían podido imponerse en la percepción directa. La imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción de la representación como dos modos diferentes de acceso al mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación consiste constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente [nota: ver J. P. Sartre, *Das Imaginare Phänomenologische Psychologie der Embildungskraft*, trad. De H. Schönberg, Hamburgo 1971, p. 281]. Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los “aspectos esquemáticos” del texto se limitan a hacernos saber en que condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos las que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.

Tal estrutura se puede explicar bien en el caso de la versión filmada de una novela que hemos leído. [...] Los objetos tienen, en comparación con las imágenes mentales, un grado superior de determinación. Y es precisamente esta determinación la que se recibe como una decepción, incluso como un empobrecimiento. [...] Si me pregunto si mi Tom Jones

---

imaginario es grande o pequeño, si tiene ojos azules o pelo negro, me doy cuenta de la pobreza óptica de este tipo de representación imaginativa. En efecto, nuestras imágenes mentales no tienden a crear, a hacer vivir físicamente a nuestros ojos personajes de novela; su pobreza óptica se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación. Lo cual sigue siendo verdad aun cuando en la novela se nos describe al personaje de manera detallada, pues en general no leemos la descripción en tanto que descripción pura y simple del personaje, sino que nos preguntamos lo que tal representación puede significar. (Wolfgang Iser, “El proceso de lectura: una perspectiva fenomenológica”, in: *Estética de la recepción*, Barcelona, Visor, 1975, p. 154-155)

<sup>47</sup> A reestruturação da arte séria que, ao perceber o fosso aberto entre as classes sociais, especialmente entre as elites culturais bem educadas e a grande parcela da população – ou a *parcela mais rústica* -, promove o contato com a arte popular (e essa aproximação é fruto do modernismo, pode ser já percebido claramente em Paulo Emílio Sales Gomes, já faz parte do quadro institucional que coloca o modernismo como o ponto culminante das construções teórico-artísticas, e redundou na consciência de intransponibilidade entre classes devido às características da sociedade de consumo, tendo sido revistas pelos teóricos, particularmente – ou especialmente - dos Estudos Culturais, que promovem este mesmo contato, partindo, no entanto, do respeito à receptividade do público – que não é tomado como incapaz de estabelecer um contato profícuo, nem com a cultura séria nem com a popular), não como uma condescendência, mas como um lugar do discurso que patrocina a arte séria, é uma preocupação de Jesús Martín-Barbero. Quando ele nos apresenta as “matrizes históricas da mediação de massas” (a fim de alcançar o seu objetivo: “mudar o lugar das perguntas, para tornar investigáveis os processos de constituição do massivo para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural. E para isso, investigá-los a partir das mediações e dos sujeitos, isto é, a partir das articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais”, *ibidem*, p. 29), em que o folhetim – enquanto romance popular publicado em episódios ao longo de um certo período de tempo – é tomado como um fato cultural que faz surgir um *meio*, toma este fato como a possibilidade que um novo meio tem de modificar um estatuto sócio-cultural (“Daí que o relevante não seja que Balzac ou Dickens escreveram ‘também’ folhetins – a fim de ganhar a vida – e sim o surgimento de um novo tipo de escritura a meio caminho entre a informação e a ficção, rearticulador de ambas, e a emergência de um novo estatuto social para o escritor, agora profissional assalariado”, Jesús Martín-Barbero, *ibidem*, p. 186). A tecnologia do cinema em casa promove esta mesma modificação do estatuto sócio-cultural do filme, e isto não ter sido objeto de debate, provocado através dos jornais, na época em que o videocassete invadia os lares brasileiros, representa a preponderante noção de que o cinema ainda é uma arte nova, repleta de possibilidades de renovação de sua linguagem, e que, para isso, precisa de estudos sérios e atenção constante sobre as novas produções, as novas técnicas e as novas tecnologias. (Como se isso não fosse possível na literatura). Os próprios estudos que tratam dos meios de difusão e da manutenção do contato com públicos se concentram na potencialidade que uma possível inovação, seja da linguagem, seja da tecnologia, tem de estabelecer novas relações com o coletivo. A literatura não abdica desses estudos, mas promove este tipo de imbricação entre teorias diversas. No cinema, o questionamento da recepção ficou relegado ao mapeamento de teorias dos Estudos Culturais, de especialidade acadêmica anglo-saxônica, como ficou exemplificado no Encontro da SOCINE, mencionado anteriormente, onde cada debate era reduzido a uma proposição teórica de leitura, e onde o único estudo que tratava mais seriamente da recepção fílmica só tratava da recepção fílmica, se constituindo de um mapeamento das Teorias do Espectador, britânicas e americanas. Se a crítica de Roberto Schwarz e de Alfredo Bosi à estrutura acadêmica brasileira pode, de alguma maneira, ser

---

construtiva, é ao indicar a potencialidade antropofágica que o acadêmico brasileiro tem de transformar o conhecimento em cascata de várias teorias – mesmo que diletante – no reconhecimento do que, em cada uma das teorias, pode contribuir, de modo mais penetrante, para o estudo de um objeto cultural. E se isso exige um conhecimento mais do que superficial sobre as diversas teorias, é esse o lugar que ao acadêmico é proporcionado e adequado de cobrança à instituição universitária brasileira.

<sup>48</sup> No artigo “Syberberg, um cineastas da Alemanha”, Machado se surpreende com o fato de uma sala de cinema americana de mil lugares ficar lotada durante semanas, quando da exibição do filme “Hitler, um filme da Alemanha”, de sete horas de duração. “Talvez um novo tipo de espectador esteja nascendo, mais familiarizado com os processos enunciadores da televisão do que com a decupagem clássica da narrativa cinematográfica”. (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1984, p. 6)

“A operação de *aproximação* faz entrar em declínio o velho *modo de recepção*, que correspondia ao valor ‘cultural’ da obra, e a passagem para outro que faz primar seu valor *expositivo*. Os paradigmas de ambos são a pintura e a câmara fotográfica, ou cinematográfica, uma buscando a distância e outra apagando-a ou diminuindo-a, uma *total* e outra *múltipla*. E que requerem portanto duas maneiras bem diferentes de recepção: o reconhecimento e a dispersão. A chave do *reconhecimento* ficou já indicada antes quando, a propósito das diferenças entre ‘narração’ e romance, Benjamin faz do ‘indivíduo em solidão’ o lugar próprio do romance. E agora acrescenta: ‘Aquele que se recolhe ante uma obra de arte submerge nela’. É o único modo que parece reconhecer Adorno: o do eu abrindo-se-submergindo na profundidade da obra. A nova forma de recepção é pelo contrário *coletiva*, e seu sujeito é a massa ‘que submerge em si mesma a obra artística’”. (Jesús Martin-Barbero, ob. cit., p. 88) A correspondência entre os pares opostos narração/romance e cinema/tecnologia do cinema em casa não é satisfatória. O indivíduo em solidão do romance não é o mesmo indivíduo domesticado (pela ausência do espaço coletivo) da tecnologia do cinema em casa. O espectador do cinema assistido através da tecnologia do cinema em casa é o espectador disperso no recolhimento, o espectador que não pertence a nenhum grupo, mas que tem submergida em si a obra cinematográfica: é o indivíduo que recebe a obra cinematográfica como se fosse uma coletividade. É o individualismo que, ou substitui qualquer composição coletiva da sociedade, ou proporciona a revisão do conceito de humanismo. E é com vistas a esta última opção que Sloterdijk escreve: “Da perspectiva de Zaratustra, os homens da atualidade são acima de tudo uma coisa: bem-sucedidos criadores que conseguiram fazer do homem selvagem o último homem. É óbvio que tal feito não poderia ser realizado só com métodos humanistas de domesticação, adestramento e educação. A tese do ser humano como criador de seres humanos faz explodir o horizonte humanista, já que o humanismo não pode nem deve jamais considerar questões que ultrapassem essa domesticação e educação: o humanista assume o homem como dado de antemão e aplica-lhe então seus métodos de domesticação, treinamento e formação – convencido que está das conexões necessárias entre ler, estar sentado e acalmar.

Nietzsche, por outro lado – que leu com a mesma atenção Darwin e S. Paulo – julga perceber, atrás do desanuviado horizonte da domesticação escolar dos homens, um segundo horizonte, este mais sombrio. Ele fareja um espaço no qual lutas inevitáveis começarão a travar-se sobre o direcionamento da criação dos seres humanos – e é nesse espaço que se mostra a outra face, a face velada da clareira. Quando Zaratustra atravessa a cidade na qual tudo ficou menor, ele se apercebe do resultado de uma política de criação até então próspera e indiscutível: os homens conseguiram – assim lhe parece – com ajuda de uma hábil combinação de ética e genética, criar-se a si mesmos para serem menores. Eles próprios se submeteram à domesticação e puseram em prática sobre si mesmos uma seleção direcionada

---

para produzir uma sociabilidade à maneira de animais domésticos. Dessa percepção se origina a peculiar crítica ao humanismo de Zaratustra, como rejeição da falsa inocuidade da qual se cerca o bom ser humano moderno. De fato, não seria inócuo que homens criassem homens com vistas à inocuidade.” (*Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*, p. 39-40) Uma história da recepção doméstica talvez consistisse, hoje, numa proposição de Benjamin para que a consciência da redução do espaço coletivo ao espaço caseiro servisse de elemento resistente contra uma submissão voluntária ao doméstico de humanismo retrógrado.

Aqui proponho uma releitura d’ “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” tendo em vista a “Pequena história da fotografia”, onde o estranhamento de Benjamin diante da grande imagem da tela de cinema (que proporciona a submersão da obra no coletivo) possui um equivalente no indivíduo (através da miniaturização – enquanto grau de domínio sobre a imagem – provocada pela reaproximação entre a fotografia e o cinema que proporciona a tecnologia do cinema em casa. [“O videocassete possibilita às novas gerações – aquelas que já nasceram pensando no cinema como realidade autônoma e cotidiana – perceber uma relação óbvia - verdadeiramente ‘etimológica’ - que o aperfeiçoamento técnico apagou. Daí também a importância de estudar o videocassete como ferramenta crítica ou como modo legítimo de veiculação de filmes feitos para tela grande.” Comentário realizado por Fabiano Fernandes, doutorando do curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sobre leitura do artigo “Videopássaros e tecnovísceras”, publicado no Anuário de Literatura do ano de 2000, da Universidade Federal de Santa Catarina, artigo em que eu desenvolvo esta proposta de leitura]).

<sup>49</sup> No artigo “Texto e imagens são anárquicos e contraditórios”, Arlindo Machado traz a distinção entre a legibilidade patrocinada pela escola de Bauhaus (“possibilidade de discriminação dos signos gráficos”) e a leiturabilidade (“possibilidade de compreensão e interpretação do texto”), presente nestas revistas, e que provocam “a desautomatização dos procedimentos e para a criação de novos estilos gráficos, mais afinados com a sensibilidade do homem urbano deste final de século”. (*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jun. 1997, p. 15)

<sup>50</sup> “O cinema, hoje, é visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo, é vista em reprodução fotográfica. Os cruzamentos, as trocas, as passagens da imagem são cada vez mais numerosos e pareceu-me que nenhuma categoria particular de imagem pode atualmente ser estudada sem que se considere todas as outras.” Jacques Aumont, *A imagem*, Campinas, Papirus, 1999, p. 14.

<sup>51</sup> No artigo “MIS exhibe experiências radicais do vídeo” (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1993, p. 2), Machado promove uma mostra de vídeo, no artigo “Realizadores comemoram 20 anos de produção” (*O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1994, p. 4), faz um pequeno histórico da videoarte no Brasil, numa página que promove uma Mostra de arte eletrônica em São Paulo.

<sup>52</sup> No artigo “Donasci e suas video-criaturas” (*Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1985, p. 49), Machado promove a experiência teatral que Otávio Donasci faz, ao ‘substituir’ a cara dos atores por telas de televisão.

<sup>53</sup> “A odisséia ‘Tron’ prenuncia o futuro do cinema”, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 1989, p. 5.

---

## Referências bibliográficas

ADORNO e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento (fragmentos filosóficos)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos, 1995.

\_\_\_\_\_ *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos, 1996.

\_\_\_\_\_ Le cinéma de Guy Debord; L'image immémoriale. In: *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998. p. 65-93.

ARANTES, Paulo. Extinção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 2001. Mais!, p. 5,6,7,8,10.

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1974.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 3. ed. Campinas: Papirus, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film*. Paris: Editions Albatros, 1979.

\_\_\_\_\_ *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas, volume 1*. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. Uma crise de importância. *Argumento*, São Paulo, n. 1, p. 107-110, out. 1973.

\_\_\_\_\_ Um circuito para a criatividade. *Argumento*, São Paulo, n. 2, p. 83-84, nov. 1973.

\_\_\_\_\_ Joana Francesa, um filme fechado? *Argumento*, São Paulo, n.2, p. 79-82, nov. 1973.

\_\_\_\_\_ Choveu na caatinga? *Argumento*, São Paulo, n. 3, p. 102-104, jan. 1974.

---

\_\_\_\_\_ Contra os dogmatismos, as censuras e inibições. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 1978. Domingo, p. 26.

\_\_\_\_\_ Alejo Carpentier: oposição entre natureza e história. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1982. Cultura, p. 14-15.

\_\_\_\_\_ Vitória sobre a lata de lixo da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985. Folhetim, p. 4-7.

\_\_\_\_\_ Nós e a outra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1989. Jornal da Tarde, p. 4.

\_\_\_\_\_ Para acabar com a chanchada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1989. Jornal da Tarde, p. 4.

\_\_\_\_\_ “Sermões” vai à TV antes do cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1989. Ilustrada, p. 1.

\_\_\_\_\_ A crise do cinema brasileiro e o plano Collor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1990. Letras, p. 3.

\_\_\_\_\_ Cinema perde apoio do governo e entra para valer na competição. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 1990. Tendências, p. 27.

\_\_\_\_\_ Cinema brasileiro. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1990. Letras, p. 8.

\_\_\_\_\_ Novas tecnologias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 ago. 1996. Domingo, p. 8.

\_\_\_\_\_ O espectador como montador. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1999. Mais!, p. 5.

BORDWELL, David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 11-41, ago./dez., 1996.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *Argumento*, São Paulo, n. 1, p. 6-24, out. 1973.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed., 9. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

---

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: seguido do prefácio da 4ª edição italiana; Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_ Les sociétés de controle. *L'autre journal*, p. 111-113, mai 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento*, São Paulo, n. 1, p. 55-67, out. 1973.

\_\_\_\_\_ *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_ *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Império*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Vol. 2. 3. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ISER, Wolfgang. El proceso de lectura: una perspectiva fenomenológica. In: WARNING, Rainer (ed.). *Estética de la recepción*. Barcelona: Visor, versão original de 1975. p. 149-164.

JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

\_\_\_\_\_ *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

KAEL, Pauline. *1001 noites no cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_ *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEVY, Mark R. (edited by). *The vcr age: home video and mass communication*. London: Sage, 1989.

MACHADO, Arlindo. Syberberg, um cineasta da Alemanha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 maio 1984. Folhetim, p. 6-9.

\_\_\_\_\_ Donasci e suas video-criaturas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 mar. 1985. Ilustrada, p. 49.

\_\_\_\_\_ Revelações por dentro da câmera escura. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 mar. 1987. Caderno 2, p. 4.

\_\_\_\_\_ O "filme negro" de Marguerite. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1988. Caderno 2, p. 5.

---

\_\_\_\_\_ A odisséia “Tron” prenuncia o futuro do cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 jan. 1989. Ilustrada, p. 5.

\_\_\_\_\_ MIS exhibe experiências radicais do vídeo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 set. 1993. Especial, p. 2.

\_\_\_\_\_ Realizadores comemoram 20 anos de produção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1994. Domingo, p. 4.

\_\_\_\_\_ Neotecnologias subvertem campo estético. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 29 abr. 1995. Cultura, p. 1.

\_\_\_\_\_ *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

\_\_\_\_\_ Texto e imagem são anárquicos e contraditórios. *O Estado de São Paulo*, 28 jun. 1997. Caderno 2, p. 15.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira. *Gragoatá*, Niterói, n. 1, p. 31-54, 2. sem. 1996.

SCHWARZ, Roberto. Criando o romance brasileiro. *Argumento*, São Paulo, n. 4, p. 18-47, fev. 1974.

\_\_\_\_\_ *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_ *La domestication de l'être: pour un éclaircissement de la clairière*. Éditions Mille et Une Nuits, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. *Argumento*, São Paulo, n. 3, p. 125-130, jan. 1974.

\_\_\_\_\_ Mimese e temperança. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 maio 1984. Folhetim, p. 6-8.

---

\_\_\_\_\_ Fenomenologia em ritmo de vídeo-clip. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 mar. 1985. Folhetim, p. 10-11.

\_\_\_\_\_ Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete Pós. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 maio 1985. Folhetim, p. 2-4.

\_\_\_\_\_ Os transgressores de todas regras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 maio 1986. Ilustrada, p. 66.

\_\_\_\_\_ Mostra traz doze filmes japoneses inéditos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1988. Ilustrada, p. 33.

\_\_\_\_\_ Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1º dez. 1988. Videofolha, p. 5.

\_\_\_\_\_ (organizador). *A experiência do cinema: antologia*. 2. ed. (revista e aumentada). Rio de Janeiro: Graal, 1991.

\_\_\_\_\_ (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_ O avesso do Brasil. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 jan. 1997. Mais!, p. 9.

\_\_\_\_\_ Melodrama ou a sedução da moral negociada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 maio 1998. Mais!, p. 8-9.

\_\_\_\_\_ A mulher como enigma em 'A Dama do Lotação'. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 fev. 2000. Caderno 2, p. 5.

---

## Anexos

---

Os textos em anexo foram editados seguindo alguns critérios: a expressão ‘sic’, sublinhada e entre colchetes, aparece a cada vez em que há algum tipo de erro gráfico ou de concordância (a escrita que se desvia da rigidez da norma gramatical não acarreta a utilização de ‘sic’); os títulos vêm em tamanho de fonte 14, em negrito e centralizados; o nome do escritor do artigo vem em tamanho de fonte 12, junto ao nome do jornal em que o artigo é publicado, este em itálico, ambos alinhados à direita, dois espaços simples abaixo do título, e dois espaços simples acima do corpo do texto; os subtítulos vêm em tamanho de fonte 12, em negrito e centralizados, com dois espaços simples separando o subtítulo dos corpos de texto superior e inferior ao subtítulo (no texto “Melodrama ou a sedução da moral negociada”, em que não há subtítulos, mas há uma separação entre partes do texto, foi utilizado o asterisco para separar as partes, com espaço simples entre o asterisco e as partes do texto, substituindo a estrela que aparece na edição do jornal); quando o trabalho de editoração se faz mister para que o leitor desta edição compreenda melhor o contexto em que o artigo está inserido, esta editoração é copiada, com as devidas explicações entre colchetes; também entre colchetes vêm as notas de fim, logo depois do número, às vezes acompanhadas da expressão ‘sic’, posto que os critérios de referências bibliográficas são diversos e nem sempre vêm apresentados da maneira mais adequada na edição original, e nem sempre vêm apresentados sem algum problema de pontuação ou de colocação de aspas; o ponto de interrogação é utilizado, entre colchetes, após uma palavra de leitura impossível ou duvidosa, seja por falha reprográfica do material em que baseei minha edição, seja por falha de impressão ou de tipografia do próprio jornal; as duas barras (//) aparecem a cada vez em que há mudança de página na publicação original; a utilização de critérios diferentes para a escrita de títulos de livros ou de filmes ou ainda de outros, e de nomes próprios no corpo do texto (ora aparecendo entre aspas duplas, ora aparecendo entre aspas simples, quer sejam escritos todo em caracteres maiúsculos ou só a primeira letra de cada palavra em caracter maiúsculo, ou quer ainda somente a primeira letra de todo o título em caracter maiúsculo; ora em negrito, ora em itálico) segue a edição apresentada no jornal; esta edição segue a ordem cronológica de publicação dos textos originais, sendo que a referência bibliográfica completa de cada um destes textos pode ser encontrada nas Referências Bibliográficas desta dissertação.

---

## Contra os dogmatismos, as censuras e inibições

Jean-Claude Bernardet para *O Estado de São Paulo*

Contra todas as patrulhas ideológicas, sejam quais forem, contra dogmatismos e sectarismos; contra todas as censuras e as inibições; pleno reconhecimento de que a produção fílmica e crítica não pode viver de esquemas mecanicamente aplicados aos assuntos abordados por filmes e textos. Filmes e textos só podem viver de riscos, de contradições, de uma indagação da realidade que apele para a intuição e não para fórmulas preconcebidas. A favor de uma produção fílmica e crítica que expresse as múltiplas, ambíguas e contraditórias tendências estéticas e políticas.

Contra qualquer atitude que pretenda abafar a polêmica, pois só na polêmica e na tensão podem-se desenvolver as diversas tendências existentes no nosso meio. A favor de uma aberta discussão polêmica dos filmes e dos textos. A favor da existência de todos os filme e de todos os textos.

Acho ótimas algumas das afirmações de Carlos Diegues, pois ninguém como ele para saber quão difícil é se desfazer de sectarismos e dogmatismos. Ele, que pertenceu a uma área cinematográfica que, de modo sectário, partiu em guerra contra, por exemplo, o chamado cinema marginal. Ele que, em “Chuvas de Verão”, criou o “operário” Sanhaço, que é o remanescente de posições dogmáticas. A luta contra o sectarismo e o dogmatismo é um trabalho amplo, a ser realizado conjuntamente, que implica na transformação de todos.

Necessidades de identificar os argumentos e as posições com as quais se polemiza, para a polêmica não se tornar a denúncia abstrata de “forças ocultas”, para a polêmica não se tornar uma briga pelo poder, para a polêmica não se tornar uma paranóia.

Resta que censor por censor – se for o caso – os mais imediatamente perigosos são os que têm as armas na mão.

---

## Alejo Carpentier: oposição entre natureza e história

Jean-Claude Bernardet para *O Estado de São Paulo*

No início de *O Século das Luzes* (1958), do romancista cubano Alejo Carpentier, morre um rico comerciante de Havana, na Segunda metade do século XVIII. Deixa dois filhos e um sobrinho adolescentes que passam, durante cerca de um ano, a viver fechados em casa. O que ocorre então nessa casa pode ser interpretado como uma metáfora da vida cultural da burguesia local e das suas relações com a cultura hegemônica ocidental.

Querendo livrar-se dos herdeiros, o executor testamentário aconselha os jovens a viajar pela Europa; estes preferem ficar em casa e, para ocupá-los e impedir que se imiscuem demais nos negócios, o executor lhes compra tudo o que desejam. Chegam caixotes e mais caixotes que vão entupindo a casa (tão austera quando o pai estava em vida). É uma “invasão de coisas”; não se guarda nada e as caixas vão sendo amontoadas; as coisas ficam num lugar inadequado, um aparador de louças é deixado no vestíbulo. Chegam as “coisas” mais disparatadas: xícaras chinesas, livros de poesia, harpa de origem napolitana, escrivania de marcenaria inglesa, aparelhos de física, as últimas invenções em matéria de matemática.

Tal amontoado heterogêneo não se organiza num sistema. É o reino da desordem. Os caixotes fechados ou parcialmente abertos, objetos incompletamente tirados das caixas, peças soltas de aparelhos que não foram montados criam um labirinto (palavra sobre a qual Carpentier insiste) com caminhos e picadas [?] que partem da sala, passam por cima de um armário para chegar a um terraço constituído de três caixas de louças. Carpentier se refere, nos trópicos, a uma paisagem de montanha: um caminho alpestre, um cume que é alcançado por um dos jovens que resfolega feito um São Bernardo. Essa paisagem se multiplica numa geografia desconexa que justapõe conhecidos ligares europeus: caixas se equilibram como uma torre inclinada (de Pisa), ao lado da Irlanda, quer dizer, o cantinho da harpa (napolitana). Um biombo é o Monte Carmel, próximo ao Desfiladeiro dos Druidas, constituído por um cofre que serve de ponte entre dois armários.

Esses objetos, particularmente os mais modernos instrumentos de física, são brinquedos para os jovens, distrações capazes de educar e divertir a um tempo. Mas eles não conseguem montar os aparelhos, nem tentam realmente, tal a falta de concentração, e a última coisa chegada desperta sempre mais interesse que a que chegou ontem. Um jogo perpétuo transfigura estes objetos cuja função é deturpada ou invertida: o relógio solar torna-se relógio lunar e indica as horas ao contrário; pesam-se os gatos com a balança hidrostática e o telescópio serve para espiar na casa do vizinho. A leitura, intensa e desorganizada, permite que se descubra o universo através dos livros e a informação sobre a atualidade é feita através de jornais que chegam ao acaso com meses de atraso.

Reconhecemos aqui procedimentos conhecidos de uma retórica barroca: acumulações, listagens, justaposição heterogênea, deturpações de função, descentramentos, labirintos. Esses procedimentos organizam um quadro cultural. O que se apresenta dessa forma são pedaços de cultura, cacos, um mosaico assistemático. Essa ausência de organicidade pode ser entendida como a expressão do fato de que tais elementos culturais não provêm do quadro social onde vivem seus usufruidores, nem têm a finalidade de agir sobre a situação ou o lugar para onde foram transportados. São cacos importados e sem raízes, que nada expressam, nada acrescentam, nada transformam no lugar onde foram aterrissar. Esse amontoado desorganizado é característico de uma vivência cultural por parte de camadas sociais latino-americanas que não são produtoras de cultura, mas consumidoras de uma cultura metropolitana à elaboração da qual tampouco participam. Esse mosaico de fragmentos heterogêneos de cultura ocidental encontra-se em muitos momentos da arte produzida na

---

América Latina, mas recriado num sistema expressivo; citemos Borges, Cabrera Infante ou Julio [sic] Bressane, ao acaso. Em *O Século das Luzes*, os personagens não submetem esses fragmentos a uma recriação expressiva, de forma que não vão além de uma cacofonia lúdica, rapidamente enjoativa. E isto Carpentier soube expressá-lo com grande ironia.

Essa desordem labiríntica opõe-se, no romance, a diversas ordens. Ao lado da casa encontra-se o armazém. Carpentier diz que “esse mundo de coisas” (e não “invasão de coisas”) se organiza em ruas onde se agrupam por categorias as especiarias, cereais, vinhos, peixes, etc. as ruas têm nomes (rua da Farinha) e formam um sistema por onde se pode circular. Essas coisas são mercadorias e estão organizadas porque são a base dessa burguesia mercantil. Há “mercancias disparatadas” que são pequenas (baralhos) ou eventualmente em quantidade insuficiente para formar um grande bloco e, dentro da organização, formam o setor das mercadorias heterogênea [sic]. Aqui, o heterogêneo é controlado, limitado, não se espraia nem contamina o conjunto das coisas.

Os jovens vão fazer uma visita inesperada ao sótão da casa e aí encontramos uma outra ordem que “contrasta comicamente” com a desordem do resto da casa. O que há no sótão? Roupas e mais roupas que pertenceram à família materna. Essa ordem é a história tradicional da casa que foi rechaçada, repelida, encurralada pela desordem da modernidade caótica e desenraizada.

Temos ainda uma outra modalidade de ordem. Repentinamente, agrega-se à casa um mercador francês, Victor Hugues, que mais tarde será portador da Revolução Francesa às colônias da América Central. Hugues começa a pôr ordem na casa, acaba de desencaixotar os objetos e montar os aparelhos cujas peças ficavam espalhadas. Acerta um quadrante cujo uso parecera até então misterioso aos jovens. Acaba-se a “cenografia de sonho”. Agora quase todos os aparelhos funcionam, ilustram teorias, analisam o espectro. Hugues não é nenhum físico; é que para ele esses objetos fazem sentido, pois ele foi formado pela cultura que gerou esses instrumentos. O estranho (à casa) penetra com grande familiaridade neste mundo; o francês não é estranho a este mundo, é o mundo dele; ele é estrangeiro na Havana onde também as “coisas” são estrangeiras e, para elas, estrangeiros são os moradores da Havana que não são estrangeiros.

Brincando, brincando, essa ordem elaborada pelo civilizado Hugues, Carpentier vai devolvê-la ironicamente à desordem original. De novo desfiladeiros de druidas vão encostar-se a torres inclinadas, com picadas passando por cima dos armários. Isto é resultado de um daqueles furacões que assolam a região. O ciclone, selvagemmente, reinstalou o labirinto. Aqui encontramos uma oposição entre natureza e história, um dos temas de *O Século das Luzes* sobre o qual voltaremos.

No entanto, essa parafernália cultural pode ser transformada criativamente. Por circunstâncias, um pequeno jardim, rente à casa, de que o mordomo negro vinha cuidando, é destruído. O mordomo irrita-se e fica ainda mais ofendido por não ter sido poupado o Senhor das Florestas que santificava o lugar. E esse Senhor das Florestas com suas barbas nada mais é que um busto de Sócrates que antigamente or- // namentava o escritório do pai. Sócrates foi deglutido e recriado.

E por falar em Sócrates e antigüidade. Após o ciclone, o narrador descreve: “centenas de palmeiras jaziam (...) como fustes de colunas antigas”. Que troncos de palmeiras tenham forma cilíndrica que permite comparação com colunas, por que não, como tantas outras coisas de forma cilíndrica? Que Carpentier goste dessa aproximação, não há dúvida; já, anteriormente, tinha comparado palmeiras com colunas que, nas referências arquitetônicas que vão pelo romance, volta e meia aparece. Só que, aqui, além de colunas, são colunas antigas, e isto não é ponto de vista de personagem, e sim fala do narrador. Há uma filigrana de antigüidade em *O Século das Luzes*, mas em geral referida a personagens, qualificando uma

---

atitude cultural. Principalmente Hugues, que tem “ mania de antigüidade”, que gosta, em brincadeiras, de representar Caius Grachus ou Demóstenes. Na arquitetura, as referências greco-romanas aparecem: colonos ricos colocam “estátuas mitológicas” à beira das plantações de fumo. Em outros romances também Carpentier se vale da antigüidade para ironizar uma cultura européia ornamental e desvinculada da situação social das colônias. Mas, aqui, os troncos/colunas antigas não ironizam personagem nenhum com mania de cultura européia, são assumidos pelo narrador, como se ele próprio tivesse essa cultura ornamental. Talvez esteja, sem muito alarde, ironizando a si próprio e seus vínculos com a cultura clássica e européia. Talvez não. As metáforas relativas à antigüidade voltam de vez em quando nas descrições de Carpentier, chegando a uma espécie de absurdo que expressa as próprias contradições culturais do autor, sem que delas tenha necessariamente uma visão crítica: narrando a revolta de escravos negros contra a escravidão, diz que eles percorrem a história ao contrário, querendo fazer reviver a África, seus primeiros deuses, suas línguas esquecidas. E o que ele encontra nessa trajetória dos negros? Vênus. “A selva fechava-se sobre homens (os escravos) que subiam o curso da História, para alcançar os tempos em que a Criação era regida pela Vênus Fecunda.” Como se a vivência cultural, que ele analisa nos seus personagens e ironiza, contaminasse, vez por outra, sua própria escrita.

Uma outra relação com a cultura e a história dos países hegemônicos verifica-se no uso de vocabulário e metáforas relativas a teatro. Essas referências ocorrem em diversos momentos do romance (por exemplo, o curandeiro que trata um dos jovens tem “gestos teatrais”) e, aqui como em outros romances, sente-se o gosto de Carpentier para o barroco espanhol e o grande teatro do mundo. Mas as metáforas tornam-se mais intensas em dois momentos: quando Esteban, juntamente com Hugues, chega à França e toma contato com a Revolução Francesa, e quando voltam para implantar a Revolução nas colônias. Quando chega a Paris, que era na época “o maior teatro do mundo”, Esteban vê a cidade e a Revolução “como uma enorme feira cujos personagens e adornos tivessem sido imaginados por um grande intendente dos espetáculos”. “Mais do que uma revolução, parecia que se estava numa gigantesca alegoria da revolução, numa metáfora da revolução.” Neste trecho do romance, o vocabulário teatral, as referências a alegorias e metáforas expressam o ponto de vista de Esteban. Se, por um lado, Esteban fica surpreso pela agitação e as cores da cidade em comparação com a vida monótona da provincial Havana, se essa visão se apóia [*sic*] no aspecto espetacular da revolução de Paris, com muita bandeira tricolor, representações teatrais alegóricas, festas, etc., por outro lado, a referência teatral expressa uma relação mais complexa de Esteban com a Revolução. Ele é jogado numa revolução que ele não conhece, de cuja evolução não participou, cujos fundamentos se ancoram numa sociedade da qual não tem vivência. A metáfora teatral expressa a relação de exterioridade de Esteban com a Revolução, por mais que simpatize com ela. Ele só capta a aparência imediata e não penetra no processo revolucionário que dá sentido a essa aparência. Episódios subsequentes à chegada esclarecem essa relação. Esteban, envolvido pela espetacular festa revolucionária, sente-se “mais francês que qualquer um, mais revolucionário que aqueles que tinham um papel na revolução”. Apesar dessa empatia, ele terá de deixar Paris, pois Hugues o manda à Espanha, onde ficará traduzindo para o espanhol textos revolucionários franceses. Esteban é reduzido a uma posição marginal (Espanha) e dependente (tradução) que corresponde à sua situação na história européia.

Acompanhado por Esteban, Hugues desloca-se para Guadalupe, colônia francesa no Novo Mundo, onde vai implantar a Revolução. O vocabulário teatral continua a ser usado por Carpentier, mas com um ligeiro deslocamento, e não expressa apenas a visão de Esteban, mas é em grande parte assumido pelo narrador. Assim Carpentier descreve a chegada de Hugues: “Exibindo todos os distintivos de sua autoridade, imóvel, pétreo, com a mão direita apoiada nas montantes da Máquina (guilhotina), Victor Hugues tinha-se transformado, repentinamente,

---

numa Alegoria”. A alegoria e a metáfora teatral podem ser entendidas, na descrição da aplicação grotesca da Revolução Francesa às colônias, como a expressão de uma história falsa. A chegada da Revolução não é libertação, mas nova forma de opressão; a guilhotina (símbolo, na França, da luta contra a nobreza) substitui a cruz dos primeiros colonizadores; os escravos negros são libertados, mas para se tornarem cidadãos franceses. O processo falsamente revolucionário é imposto de cima para baixo, completamente desvinculado do povo da colônia. A metáfora teatral denuncia essa história artificial. A alegoria, nesse contexto do romance de Carpentier, são os signos exteriores de um processo esvaziado de substância. A Revolução foi subvertida: de libertadora no país onde surgiu como expressão de profunda transformação social tornou-se opressão. E Carpentier subverte a palavra “alegoria”. No contexto revolucionário francês, a alegoria expressa e divulga princípios e valores ligados ao movimento revolucionário e sua ideologia. Mudando de lugar, passando para a colônia, a alegoria torna-se exibição de signos aparentemente libertadores, de fato opressores; ela é esvaziada de sua substância original. A metáfora teatral é a expressão da desrealização da história. Frequentemente na obra de Carpentier e (quase) sempre dentro desse faixa de significação, essa metáfora é a Europa impondo sua história ao Novo Mundo, são as elites locais imitando a história européia, são as elites européias interpretando fantasiosamente e esvaziando a história do Novo Mundo.

Em *O Século das Luzes*, o que responde a essa história esvaziada de substância (não menos opressiva por isso) é a natureza, a qual, como exterior, também se opõe ao interior das casas e armazéns que vimos no início. Pela pleora de substantivos e adjetivos que descrevem suas cores, formas, densidades, movimentos, luminosidades, a natureza é substância. É o contrário do artifício. A história desrealizada tem de lutar contra ela. “Vencerei a natureza deste país – dizia (Hugues) fic. Erguerei estátuas e colunatas.” Mas a natureza vencerá: “Estátuas e rotundas seriam absorvidas pela selva ao menor descuido, servindo de muleta e adubo às múltiplas vegetações votadas à tarefa perpétua de desajustar as pedras, abrir as muralhas, fraturar os mausoléus e aniquilar o construído”. Esta floresta não é apenas antagonista à história desrealizada, é o contrário da história, “uma imagem da eternidade”. A natureza acolhe, no entanto, uma outra história, a do povo que se integra nela. Em **O Século das Luzes**, como em **El Reino de este Mundo**, “de toda parte, sombras (de escravos negros revoltados) fundiam-se na noite, buscando o amparo das florestas e da selva (...) em busca do lugar onde poderiam fundar quilombos”.

A natureza se opõe à metáfora teatral como expressão da história factícia. Esta, no entanto, não deixa de atingi-la: um golfo povoado de pequenas ilhas é descrito através de uma série de metáforas, entre as quais comparece a teatral, e encontramos cavernas do teto das quais ficam penduradas flores amarelas ou roxas “como estranhos lustres de teatro”. É rara, neste romance, a metáfora teatral aplicada à natureza, mas ela consegue imiscuir-se. Como se as oposições organizadas pela economia geral do romance não bastassem para restringir a fascinação de Carpentier pelo artifício do teatro que acaba contaminando até a antagonista natureza. O que também acontecia com a metáfora da antigüidade. Se na estória que Carpentier nos conta em *O Século das Luzes* o teatro e a arquitetura, lugares do factício, são ameaçados pela natureza, há indícios de que, no seu texto, é a natureza que é ameaçada pelo teatro.

---

## Mimese e temperança

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

1900. Traço de modernidade, intersecção de *démarche* científica e prazer voyeurista em salas escuras, impulsionado pela paixão do olhar e pressionado pelas normas da representação numa sociedade puritana, o cinema cristaliza tensões, é lugar de compromissos entre pulsão e lei. Elogio de uns, desconfiança de outros, o espetáculo suspeito vence como diversão popular. Espande [sic] seu raio de ação e termina por furar o bloqueio que o confina aos guetos do passatempo barato, desqualificado, para se inscrever na instituição arte. Nesta ascensão, entre a aventura franqueada pela nova imagem e a norma estética vigente, o cinema ganha legitimidade mas paga o preço.

De início, era a magia. Envolvendo até mesmo o registro à Lumière, o distante e o desconhecido trazendo a sensação de prodígio e lançando a precisão do documento na esfera do fascínio. Na afinidade entre cinema e fantasia, o encanto maior da sala escura era o truque, o passe de mágica, proeza visual que fazia acontecer, na aparência, o impossível. Viagem maravilhosa, pretidigitação [sic], conto de fadas, franco voyeurismo – estávamos no reino de Méliès [sic], das *Serpentinas Girls* e dos *How Girls go to Bed*.

A primeira década do século avança, há o declínio dos truques e das fadas, a ascensão do sério-dramático. Afirma-se outra finalidade: entre cinema e naturalismo. A experiência humana “em condições naturais”. Pela via do melodrama e das salvagens de última hora, o cinema domestica a luz e a amolda à tarefa de narrar segundo convenções particulares. Segue o que os comerciantes vêem como a trilha da seriedade. A palavra de ordem é legitimar o novo espetáculo, incluir as camadas sociais mais altas em sua clientela. A ideologia dominante define os contornos do drama, associa arte e verossimilhança; o cinema joga no porão as “gratuidades ingênuas” à Méliès [sic] e outros artistas, confinando as invenções poéticas dos primeiros tempos... e outras que o futuro traria. Toda força e indústria voltam-se para a capacidade mimética que faz a montagem caminhar na direção da continuidade narrativa e da modulação dos sentimentos conforme a tradição de um teatro psicológico. Recalam-se prazer e fascínio, entram em cena a moral e o sentido. A energia do cinema se canaliza para a organização de um pseudoreal à altura do senso comum pequeno-burguês. Instala-se um novo reinado: o de D. W. Griffith.

Na passagem da fantasia tipo Méliès [sic] ao sério dramático naturalista, é o gênio americano quem // simboliza melhor a nova relação de forças e o triunfo do novo estilo. Griffith estréia em 1908, quando a pressão pelo toque sério é nítida e o cinema está a redefinir os termos de sua relação com a sociedade. Hábil narrador, mestre da continuidade, ele desenvolve como ninguém a linguagem clássica, até hoje base do cinema industrial. Curiosa convivência de ética protestante e conquistas de linguagem, os seus filmes curtos do período Biograph (1908-1913) montam um laboratório de experiências narrativas e de preservação da família, inocências desprotegidas à mercê de vilões, pais assolados pelo vício. A defesa conservadora dos valores patriarcais vivendo a contradição com a energia dissolvente e modernizadora que o cinema sempre carregou.

Nesse laboratório, o cinema culpado enceta o seu próprio processo. Como que reconhecendo o pecado de origem que o atrela ao prazer, busca a redenção disciplinando a imagem como escola de temperança, o compromisso entre pulsão e lei se resolvendo nas malhas da estória exemplar: na sua “imitação da vida”, os lances visíveis da experiência moderna surgem como encarnações do velho conflito entre o Bem e o Mal. Se a mimese implica um comércio com as aparências, simular o vício se encaixa numa estratégia de salvação pois, segundo o próprio Griffith, o desenho do lado escuro da existência só se faz

---

para ressaltar o brilho da virtude. No andamento do processo, se a consciência do cineasta expressa a inscrição do cinema no espaço institucional, seu talento engendra curiosos estratagemas que tornam claras as regras do jogo, alguns de seus filmes trazendo o comentário explícito às premissas do próprio sistema de produção que os constitui.

Logo em 1909, Griffith faz um significativo autocomentário. Em *A Regeneração do Alcoólatra, temos o espetáculo* dentro do espetáculo. O protagonista, identificado como alcoólatra, leva a filha ao teatro. Lá, assiste a uma peça onde se reproduz exatamente a sua situação. Ao ver representados os males do vício, tem um momento de iluminação – versão protestante da catarse. Sai da sala de espetáculos reformado, novamente um digno pai de família. Dois dados relevantes aqui. Primeiro, o jogo de espelhos pelo qual o filme inclui em sua mimese um elogio às virtudes pedagógicas da própria mimese: é no contato com a encenação que se dá o choque regenerador, a peça dentro da ficção cumprindo aquelas funções que se supõe serem as do filme de Griffith dentro da sociedade. Segundo, o estratagema do cineasta na caracterização dos vários passos, na dramatização, deste iluminar de // consciência: faz uso pela primeira vez do que hoje chamamos campo/contracampo: alterna a imagem do palco (ação) e a imagem do alcoólatra (reação); repetida a alternância, acompanhamos as mudanças na expressão deste à medida em que a peça flui. O campo/contracampo, que se tornou um dos pilares da linguagem clássica, inaugura-se aqui em sua versão canônica: dentro de uma mesma cena num espaço unificado, a montagem oferece uma direção do olhar e sua inversão, de modo a observar campos opostos. Em *A Regeneração do Alcoólatra*, o campo/contracampo vem para realçar o olhar do espectador diante da mimese teatral e sua transformação.

A mediação do ponto de vista da personagem é um dos pontos fortes de amarração da decupagem clássica, nos esquemas de identificação e na coerência espacial. É notável que esta mediação, no cinema dramático, se instaure, em 1909, para dar conta da experiência do olhar dirigido à mimese como escola de temperança. Griffith encena aí o percurso integral de uma ordem de representação, ressaltando a posição que o espectador deve ocupar dentro dela. Olhar a cena, prazer e fascínio, justifica-se pelo sentido último: a correção do caráter.

Em 1912, *Brutalidade* repete o esquema de regeneração pela ida ao teatro, desta vez o alvo sendo a violência. O “bruto” bate na mulher em casa e arruma encrencas pela rua; vamos com ele ao teatro, para assistir a uma adaptação de *Oliver Twist*. A regeneração se dá num jogo de campo/contracampo ainda mais desenvolvido. Detalhe: no período 1908-1913, não há no cinema de Griffith instâncias tão típicas de uso do campo/contracampo e do ponto de vista da personagem como nestes filmes onde o ponto central é o enunciado sobre o olhar da consciência culpada, sua conversão diante da mimese.

Em entrevista dada em 1915, Griffith, já consagrado, faz a defesa da nova arte. Fala do homem como “andarilho” (não confundir a noção doméstica do cineasta com a metáfora do filósofo). Ao contrário da mulher, o sair de casa é, para o homem, uma necessidade. O cinema é forma de canalizar, dentro da ética, tal inclinação natural. Inimigo do álcool e do *saloon*, é a nova “universidade do trabalhador”.

### **A cena do adultério**

Em março de 1919, José Medina realiza em São Paulo uma primeira incursão pelo “filme de arte” num curta cujo título é lapidar: *O Exemplo Regenerador*. Não é só no título que nos lembra o Griffith da Biograph; há também a estória concisa como veículo do recado moral e há o “andarilho” que obedece ao axioma do cineasta norte-americano. No filme de Medina, o marido não pára [sic] em casa, levado por “conferências” sérias. A mulher sofre, julgando-se incapaz de conquistá-lo. Assume resignação e culpa. Tudo se passa no dia do aniversário do

---

casamento. Na primeira cena, temos a situação paradigmática na sala de estar: ele, vaidoso, prepara-se para sair; ela reivindica o dia de excessão [sic], ele não concede. O mordomo observa e, como contra-regra, provê as peças de roupa necessárias à elegância do patrão. Enquanto este cumpre o “compromisso”, o mordomo resolve agir, passando de contra-regra a mestre do jogo. Orienta a esposa melancólica, prepara o cenário e manda bilhete anônimo ao patrão (sabe onde ele está). Recebida a mensagem – “sua mulher o imita em casa” -, o marido retorna. Na mesma sala de estar, depara-se com a cena do adultério: a mulher deitada no divã, fumando com ares lânguidos, champanhe, cinzeiro tomado, um “desconhecido” a dormir com o rosto escondido entre os braços num canto da sala. Chocado, esboça reação, saca do revólver e pede explicação. Neste momento, o mordomo descobre a face e desfaz a cena, explicitando então a advertência: a continuar as “conferências”, o troco dado pela mulher pode ser real. O final à Griffith traz o *tableau* da família reunida: enquanto o casal risonho na sala de estar dedica-se à leitura, o mordomo zela por tal felicidade; como um mestre de cerimônias, nos convida à cumplicidade e se retira.

Semelhante no formato, como filme de 1919, *O Exemplo Regenerador* é mais diversificado na decupagem do que o Griffith de 1909, apoiado que está na experiência mais recente e que inclui as obras maiores do cineasta norte americano. Medina é hábil no manejo da continuidade e afirma um critério próprio na escolha dos planos (há, por exemplo, o uso simbólico das imagens em frente ao espelho, diferenciando a vaidade do marido e a modéstia da esposa). Há o plano de conjunto da sala de estar, base que se repete ao longo do filme. E há mudanças de ângulo que, como usual na época, mantêm a câmara [sic] sempre de um lado em relação à movimentação dos atores. Única exceção, a mesma que gerou o campo/contracampo em Griffith: a mudança mais radical de ângulo só ocorre quando o centro do drama é o olhar da personagem chocado diante da cena. No momento climático, alternam-se a imagem do marido que olha e as visões em detalhe dos diferentes itens [sic] que compõem o cenário montado pelo mordomo. Ao desenhar o movimento da atenção, a decupagem de Medina não se dá enquanto um campo/contracampo perfeito (há planos com obliquidades [sic] diferentes). Mas o dado central é que a opção do cineasta neste momento é organizar a sucessão de planos a partir da experiência do marido (ver a sequência [sic] de fotos). Também em Medina, a alternância entre o observador e o objeto visado, o recurso à mediação do olhar da personagem, ocorre no momento-chave em que a consciência culpada, na condição de espectador, recebe o choque diante da cena.

No plano da lição de moral, comparado a Griffith, Medina parece, de um lado, mais restrito com o “andarilho”: o marido fica em casa e a leitura é a opção legítima. Ao mesmo tempo, é menos crédulo: a mimese é eficaz porque vivida como ameaça direta, não como iluminação diante de um espetáculo da arte como instituição. O marido de Medina não vai ao teatro; este vem inadvertidamente a sua casa, sem a moldura que separa o ritual e a vida cotidiana. Por um hiato, toma a encenação como realidade. O jogo é feito à sua inteira revelia (não pagou ingresso).

Se a catarse diante do espetáculo de arte não se confunde *in totum* com o susto imediato diante do “pregar uma peça”, tal diferença, no entanto, instala-se no terreno de uma premissa comum: para converter, recorra-se à mimese que dá a ver a hipótese indesejável. Dentro desta premissa, há outras variantes, como no caso do filme de Griffith, *The Avenging Conscience* (longa metragem de 1914), que nos fornece mais uma forma de mimese regeneradora: a vivência da hipótese indesejável se dá através do sonho do protagonista. Ou seja, para Griffith, a experiência onírica previne: enquanto expressão do desejo é também aviso das consequências [sic]...

O estratagema de *A Regeneração do Alcoólatra* é a seriedade da arte e seus efeitos catárticos. O de Medina é a esperteza elementar do mordomo. A tradição de farsa e de

---

comédia de costumes à brasileira está longe da gravidade do melodrama vitoriano. A herança teatral no contexto de Medina é diferente da de Griffith, e, em *O Exemplo Regenerador*, predomina o moralismo bonachão nítido nos letreiros -, o humor aludindo à tragédia burguesa sem tocá-la. Não surpreende que, na pedagogia de Medina, seja o mordomo, e não o aparato da arte, o instrumento da Providência. Ele tece a trama e acaba por se afirmar como irônica projeção da figura do cineasta para dentro da cena: este, a exemplo de um romantismo ao gosto de certo público, empenha-se no recado mas age como quem quer “curar com palmadas as travessuras humanas” (para citar uma frase de Sábato Magaldi dirigida ao teatro de Joaquim Manuel de Macedo).

Há diferenças de tom e de estratégia, mas Medina vai ao encontro de Griffith na composição do recado conciso que se apóia [sic] numa certa ordem de representação e traz algo mais. Sublinhei aqui um ardil interessante de filmes relativamente simples: exatamente aquele pelo qual, também de modo conciso, colocam-se em cena aspectos fundamentais – a questão do olhar e o papel do espectador – desta mesma ordem em que os filmes se inserem. No caso, a que procura aliar mimese e temperança (digo procura porque entre projeto e processo há distâncias); a que procura definir uma restrita utilidade moral para a arte, um estatuto (de mordomo?) para o artista.

A propósito, na hipótese de este não ir além da mera reposição da norma estética e social, a metáfora do cineasta-mordomo, sugerida pela auto-ironia que vejo no filme de Medina, pode ser levada ao limite. Em tais casos, emprestando os letreiros de *O Exemplo Regenerador*, valeria dizer: “O criado da casa; como todo criado, inteligente e observador, mas sempre criado”.

---

## Syberberg, um cineasta da Alemanha

Arlindo Machado para a *Folha de São Paulo*

Por que Syberberg? Por que aqui? Por que agora? Realizador dos mais importantes do cinema contemporâneo, o alemão Hans-Jurgen Syberberg foi, há poucos anos, colocado no centro das polêmicas internacionais, em razão do impacto causado pelo seu *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, Um Filme da Alemanha/1978*). Como de praxe, ficamos alheios a toda essa discussão ou nem chegamos a tomar conhecimento dela. Amortecidos pelos estereótipos que nos são impostos por Hollywood, Cinecittá e mais dois ou três centros hegemônicos da produção cinematográfica mundial, permanecemos, como sempre, refratários a toda espécie de radicalidade. Mas isso nem chega a ser espantável, se considerarmos que, mesmo na Alemanha, Syberberg continua um tabu depois de quase vinte filmes. A razão é simples: a obra de Syberberg é o avesso total dessa usina de sonhos que o modelo hollywoodiano nos fez acreditar, durante muito tempo, ser a própria natureza do cinema. Deliberadamente “teatral”, ou mais propriamente “operística”, essa obra representa, em todos os sentidos, o golpe mais radical no coração disso que até aqui conhecíamos como a “linguagem” do cinema: seus cenários são apenas rascunhados e anti-realistas por excelência; suas cores completamente artificiais, com rupturas de tom entre o primeiro plano e o fundo; a maquiagem é carregada como no cinema mudo; a direção de atores nada tem de naturalista e molda gestos e poses estilizados em atores-estátuas; marionetes são manipuladas à vista dos espectadores; a trilha sonora está em desacordo com a imagem e não há a menor continuidade “narrativa” amarrando os planos; em todos os sentidos, trata-se de uma reinvenção radical do cinema.

Talvez nem seja o caso de se falar em “cinema”, mas em qualquer sorte de projeção audiovisual, mistura do cerimonial grandiloquente [sic] de Wagner com o distanciamento crítico de Brecht, sobre um fundo de estampa *kitsch* de sala de visita. Como num ritual ao mesmo tempo solene e carnavalesco, um grupo de atores robotizados reveza os papéis e recita o tempo todo uns para os outros, ou para si mesmos, ou ainda para a câmera, diálogos filosóficos, chavões românticos e provérbios de pára-choque [sic] de caminhão, enquanto contracenam com marionetes animadas por cordas e vozes de ventríloquo. Uma câmera rigorosamente fixa, pesada como um túmulo, invariavelmente frontal, enquadra isso tudo em planos quase sempre abertos, enquanto os atores entram e saem do seu campo de visão segundo as marcações rigorosas da encenação. A frustração [sic] e a cólera do público são, portanto, explicáveis: em quase um século de história do cinema, o espectador aprendeu, a partir de Griffith principalmente, a se deixar enfeitiçar pelo efeito de transparência do filme, a envolver-se na narrativa ficcional e identificar-se com os personagens. Colocado, de repente, diante de um espetáculo deliberadamente artificial, no qual ele já não pode mais rir ou chorar com os heróis da trama, frustrado [sic] portanto em sua irresponsabilidade agradável e inocente, para ser solicitado a intervir criticamente, o espectador reage enfurecido: “Isso não passa de uma projeção de diapositivos!”. Mas o cinema não é exatamente isso?

Como se não bastasse, a duração de alguns filmes de Syberberg nem de longe pode ser considerada ideal para uma sala comercial: *Parsifal* (1982) tem mais de quatro horas de duração, enquanto *Winifred Wagner* (1985) tem cinco e *Hitler* sete! Apesar disso, ninguém até agora conseguiu explicar que espécie de fascínio diabólico permitiu manter lotada, por várias semanas consecutivas, uma sala de mil lugares em São Francisco, exibindo durante sete horas contínuas um filme sem narrativa, sem nenhum efeito de tensão ou suspense, sem qualquer brecha para o envolvimento inocente e carregado de discursos recitativos do começo ao fim.

---

Talvez um novo tipo de espectador esteja nascendo, mais familiarizado com os processos enunciadores da televisão do que com a decupagem clássica da narrativa cinematográfica.

O sistema de projeções frontais de diapositivos inventado por Syberberg, através do qual ele simula seus cenários artificiais, surpreendeu até mesmo Coppola, o mais inquieto realizador americano do momento e o responsável pela distribuição de *Hitler* nos Estados Unidos. A projeção frontal é um aperfeiçoamento invertido do velho sistema denominado *back projection*, com que se forjou a maior parte dos “truques” cinematográficos nos anos 30 e 40. Mas para Syberberg essa técnica serve a fins inteiramente outros: com ela, é possível quebrar a coerência da perspectiva que a câmera reconstrói [sic] no seu sistema ótico e produzir espaços fantásticos, com planos desalinhados e contraditórios. Sabe-se que grande parte do efeito de “realismo” do cinema provém de sua base fotográfica, mais exatamente de seu poder de reconstruir a perspectiva geométrica do Renascimento, que a nossa civilização aprendeu a identificar com o efeito de transparência, ou seja, com a impressão de que a imagem é uma reprodução da “realidade” visível. Através desse processo desenvolvido por Syberberg, entretanto, a imagem revela uma contradição entre o primeiro plano (encenado por atores e objetos “ao vivo”) e o plano de fundo (projetado numa tela através de diapositivos). O resultado é uma paisagem bizarra, impossível de ser assimilada ao efeito de transparência, porque suas linhas desembocam em vários pontos de fuga ao mesmo tempo. Quando o servidor do Fuhrer [sic] entra na chancelaria do Reich, por exemplo, o escritório de Hitler e os guardas que o vigiam parecem monumentais, várias vezes maiores que o primeiro, muito embora eles estejam no fundo da cena. Tal como Alice, o servidor penetra num País das Maravilhas, um país em que um simples telefone colocado sobre a mesa aparece ampliado em dimensões descomunais. A velha terminologia do cinema narrativo – aquela que distingue o **plano de frente** do **plano de fundo** na profundidade de campo e o **primeiro plano** do **plano geral** no recorte do quadro – deixa de ter sentido. É como se, deslocada a hegemonia da perspectiva monocular do Renascimento, o filme reclamasse uma outra organização espacial, talvez aquela dos egípcios, segundo a qual o tamanho dos seres no quadro deveria ser função // do seu poder na sociedade: maior o faraó (o Fuhrer [sic]), menores os servos e subordinados.

Foi a partir de *Ludwig II: Requiem fur* [sic] *Einem Jungfraulichen Koenig* (*Ludwig 2º: Réquiem para um Rei Virgem/1972*) que Syberberg radicalizou a ruptura com o cinema de digestão fácil (antes, já havia realizado uma dezena de filmes curtos e longos, mas ainda sem a virulência que caracteriza sua obra mais madura). Construído a partir de uma estrutura fragmentária – quadros fixos de longa duração, separados por intertítulos -, esse filme trabalha o tempo todo com cenários planos agigantados que, apesar de artificiais do ponto de vista da verossimilhança fílmica, não são nunca gratuitos ou meramente decorativos, pois se tratam de gravuras, estampas e rascunhos dos lugares relacionados com o rei Ludwig, agrupados depois de exaustiva pesquisa histórica. Esses quadros são inteiramente independentes uns dos outros, focalizando cada um deles um aspecto da vida do rei louco da Baviera, com alguns momentos puramente musicais, a música de Wagner comandando um passeio da câmera pelas paisagens geladas da Alemanha. Nos dois filmes posteriores, *Theodor Hierneis* (1973) e *Karl May* (1974), alguns cenários “naturais” convivem lado a lado com reconstruções estilizadas, mas em qualquer das hipóteses predomina sempre a aversão a todo naturalismo. Tudo isso encontra-se, por fim, levado às últimas consequências [sic], ampliado e apurado em *Hitler*, acrescido ainda de uma intervenção insólita das marionetes, manequins e efígies de toda espécie, além de uma presença autônoma e poderosa da trilha sonora.

A referência a Brecht é inevitável (mas hoje, todo cinema de ruptura com a tradição naturalista se reivindica brechtiano: basta ver os exemplos de Godard, Straub, Duras, Glauber e Bressane): o acento é jogado inteiramente na artificialidade da encenação; os personagens-atores, graças à mediação da câmera, se dirigem diretamente ao espectador, esse interlocutor

---

invisível e mudo no grosso da produção dominante; o próprio espectador é solicitado a intervir como tal e não mais como olho abstrato encarnado na pele fantasmática do personagem. Não podemos nos esquecer de que *Hitler* se passa inteiramente num estúdio e esse estúdio é mostrado em toda sua veracidade (isto é, na sua artificialidade). Não por acaso, o próprio estúdio de Edison – o *Black Mary* – aparece reproduzido dentro do estúdio de Syberberg, numa homenagem ao lugar de nascimento do cinema. Na verdade, esse procedimento não é novo: pelo contrário, ele tem a idade da história do cinema. A sua origem está em Méliès, quando o cinema era uma diversão inteiramente popular, próxima do truque de mágico ou da pantomima de circo e não havia ainda aderido à tese do “realismo ontológico” das imagens (Bazin) que, algum tempo depois, daria bem o estatuto do modelo dominante de cinema. Os truques de Méliès [sic], os seus cenários ingênuos e estilizados não visavam promover qualquer espécie de ilusionismo inocente: eram jogos de sombras e luzes que apontavam a abertura alucinatória para a invenção, sem precisar se sustentar na muleta da ficção realista. O cinema mudo, nas suas origens, era um cadinho de experimentação e descoberta, que poderia ter desembocado em inúmeras outras vias criativas, se um modelo de narração não tivesse se imposto e conquistado a hegemonia sobre todas as outras alternativas. O que hoje nós entendemos por cinema – esse tipo de espetáculo audiovisual que se forja a partir das regras da continuidade ilusionista da narrativa de ficção e onde se joga com o poder de verossimilhança do “registro” fotográfico para construir cenários que se fazem passar pelo terreno natural dos acontecimentos – é apenas o resultado de uma estratificação estética e de uma acumulação econômica. Não sem motivo, Syberberg é taxativo na apreciação do seu significado: “Para mim, o cinema contemporâneo é um avatar boulevardiano do drama aristotélico e não conheceu a menor inovação poética, estética ou intelectual pelo menos nos últimos cinquenta [sic] anos. É uma forma reacionária de cultura, nas mãos de comerciantes e burocratas” (“Change” n° 37, março de 1979).

O mais curioso, entretanto, com relação aos filmes de Syberberg, é que essa recusa do ilusionismo vulgar não [sic] os torna por isso mais enfadonhos ou menos interessantes. Se o espectador contrata um outro pacto com a tela, se ele se libera dos próprios preconceitos e aceita lavar os olhos entre cada plano (como queria Mizoguchi), *Ludwig*, *Karl May* e *Hitler* se revelam cristais de puro alumbramento, na melhor tradição da *féerie* de Méliès e dos grandes primitivos. Antes de mais nada, trata-se de um cinema de associações, talvez o correspondente cinematográfico mais próximo do jogo de livres associações do Joyce de *Ulisses*, que Eisenstein lutou uma vida inteira para “traduzir” em imagens (aliás, nada está mais próximo de *Hitler*, do ponto de vista da construção formal, do que os primeiros trinta minutos estonteantes de *Outubro*). Nada de associações freudianas de gosto surrealista, porém; [sic] o que aflora na tela, após o rompimento da camisa-de-força da continuidade discursiva, não é um inconsciente amorfo, mas uma construção de extrema complexidade e rigor, onde gesto, cor, cenário, movimento, fala, coro, silêncio, ruído – tudo isso tece uma tapeçaria das mais ricas de significados, na qual o raciocínio e a sensibilidade do espectador podem intervir para extrair consequências [sic]. Só a título de exemplo, na mesma sequência [sic] já anteriormente citada em que a arquitetura do Reich se agianta [sic] ao redor do servidor do Führer [sic], a trilha sonora nos faz ouvir o célebre registro de Natal que foi enviado através do rádio a todas as tropas alemãs esparramadas pelo mundo, no momento da ascensão nazista. Mas, de repente, malgrado se amplifiquem os *Sieg heil!* na trilha sonora, o cenário do fundo onde se movimenta o servidor torna-se um montão de ruínas, graças à projeção de uma série de diapositivos mostrando a mesma chancelaria do Reich depois dos bombardeios de 1945. Ou seja: enquanto o som nos dava o auge do delírio hitlerista, os cenários mudavam de sentido abruptamente, avançando um pouco mais no tempo até revelar no que deu toda aquela insânia.

---

Da mesma forma, as marionetes penetram nesse universo de citações e associações não a título de bizarria pura e simples, mas para cumprir um destino espiritual que está na base de seu mecanismo. O próprio Syberberg nos lembra que a marionete ocupa um lugar proeminente na cultura germânica: o primeiro livro do *Fausto* foi tirado de uma peça para marionetes e, ademais, há o célebre ensaio de Kleist sobre o assunto. Antes de tudo, o boneco movimentado por linhas torna evidente o fato de que outros o manipulam, de que atrás de si alguém o impulsiona: essa característica é importante, porque o cineasta quis sugerir justamente que Hitler, seus asseclas e a grande massa nacional-socialista [sic] estavam sendo manipulados por outros interesses. Além disso, a marionete permite ainda promover o divórcio entre a voz e o corpo que fala, ou, para falar em termos brechtianos, a distância entre o texto proferido e o ator que o figura no jogo fictício, o que contribui enormemente para a quebra do efeito diegético da encenação. À exceção apenas de um filme de caráter mais documental – *Winifred Wagner*, que consiste basicamente de depoimentos pessoais da personagem-título-, os figurantes dos demais filmes de Syberberg apenas **indicam** um personagem e recitam o texto de sua fala, mas não chegam jamais a encarná-lo, nem mesmo para simular uma dimensão psicológica. Não é exagero dizer, portanto, que os atores intervêm nesses filmes como se fossem bonecos de cordas, ou pelo menos segundo a mecânica de seu desempenho (outro paralelo curioso: na sua obra inicial, Eisenstein dirigia seus atores segundo as leis kleistianas da articulação das marionetes). A introdução de verdadeiras marionetes apenas ajudam a aprofundar essa cisão entre o ator – signo de um corpo – e a figura imaginária que ele representa; esse divórcio é reforçado em *Hitler*, porque aí o boneco e o ventríloco [sic] que o anima são vistos juntos num mesmo quadro, sem qualquer simulação ilusionista. Isso quer dizer que o Hitler que vemos evoluir na tela é menos a imagem mitológica que a história recente das representações forjou nos discursos nazistas e antinazistas, do que, antes de mais nada, um dispositivo paródico do discurso fílmico, através do qual podemos perceber o revés daquilo que a história escreve com suas linhas tortas.

### A Alemanha dos folhetins

A obra de Syberberg aparece cada vez mais como um esforço sistemático para realizar um levantamento da *Kultur* germânica, através da ótica dos valores populares, recorrendo aos mitos, heróis e anti-heróis da história recente da Alemanha, tal como eles foram trabalhados nos veículos de massa. Os três personagens principais de sua trilogia (Ludwig, Karl May e Hitler) são tomados como objetos de culto popular, figuras mitológicas que se fixaram no imaginário coletivo como os construtores do nacionalismo alemão. São três momentos da tragédia política e cultural da Alemanha moderna, que se confundem e migram de um contexto para outro: o Führer [sic] já aparece na sequência [sic] do pesadelo em *Ludwig* e também em *Karl May*, enquanto o rei homossexual se converte numa das marionetes de *Hitler*. Esses três momentos se encontram alinhavados pela onipresença marcante de Wagner, em carne-e-osso [sic] ou sob a forma de pista de som. Segundo Syberberg, Wagner escreveu a trilha sonora da ascensão e queda da Alemanha; sem esse acompanhamento musical, um retrato de Ludwig seria tão irrealizável quanto o de Hitler. Mesmo quando não se ouve uma única nota de Wagner – como ocorre em *Karl May* – a sua sombra dominadora está sempre presente, porque as figuras heróicas dos romances de May não são senão atualizações das figuras mitológicas wagnerianas.

Em *Ludwig* estão presentes as grandes contradições do processo de modernização da Alemanha: a industrialização e a proletarização das massas, o surgimento no cenário político de uma poderosa burguesia que conspira contra o trono, o triunfo da Prússia e as derrotas bávaras no plano militar, seguidos de escândalos e acusações de promiscuidade na corte do rei

---

virgem, até a loucura de Ludwig e o seu consequente [sic] assassinato, dando fim a um reinado dos mais conturbados. Tudo isso, porém, está visto sob a ótica conservadora do homem comum, para quem o rei louco era a glória de Deus no seio do povo. Assim, Ludwig aparece no filme como “um rei de contos de fadas”, personagem mitológico-wagneriano que busca preservar a majestade e o carisma contra a contaminação do modernismo e a unificação conduzida por // Bismarck. O seu destino de figura folhetinesca inscrita na cultura de massa está perfeitamente sintetizada na penúltima sequência [sic] do filme: o rei é guilhotinado, como convém a um monarca clássico, no meio de uma festa da cerveja (na realidade, Ludwig foi afogado no lago de seu castelo de Berg), para depois ressuscitar no meio do povo, cantando uma tirolesa. Se, de um lado, trata-se de fazer o riso saltar à margem da lei e das instituições e reverter os rituais contra o seu contexto de origem, não fica clara entretanto a linha de demarcação que separa celebração e crítica, nem está bem determinada, entre as forças antagônicas que se digladiam na arena política, aquela com que o filme é solidário. Se essa ambiguidade [sic] já incomoda em *Ludwig*, ela se tornará quase dolorosa quando Syberberg reabrir as chagas do fascismo em *Hitler* e *Winifred Wagner*.

Foi no decurso das pesquisas históricas para o roteiro de *Ludwig* que Syberberg descobriu um documento que lhe permitiu lançar uma nova luz sobre seu herói e realizar um segundo filme sobre o mesmo tema: *Theodor Hierneis*. Esse documento era um livro denominado *Memórias de um Cozinheiro na Corte do Rei Ludwig 2º da Baviera*, publicado sob a indiferença geral em 1953 pelo ex-cozinheiro de Ludwig, Theodor Hierneis, então com 84 anos. Nesse novo filme, o rei da Baviera e os acontecimentos a ele relacionados são vistos a partir da ótica insólita da cozinha palaciana, onde boatos e fofocas circulavam pela boca dos servos e eram interpretados pelo olhar ao mesmo tempo lúcido e fascinado do cozinheiro-mor. Para realizar esse filme, Syberberg colocou as palavras de Hierneis na boca do ator que o interpreta e ambientou essa “recitação” sobre o fundo dos cenários naturais dos castelos de Neuschwanstein, Linderhof e Herrenchiemsee, onde o rei louco se refugiava das intrigas e conspirações. Os castelos constituem um dos aspectos mais importantes do reinado de Ludwig, pois foi justamente a construção dessas obras arquitetônicas majestosas e extravagantes, entre 1874 e 1875 [sic], que arruinou completamente as finanças do reino e serviu como um dos pretextos para a conspiração dos opositores. Nesses castelos, Ludwig reconstruiu toda a pompa dos opositores. Nesses castelos, Ludwig reconstruiu toda a pompa e a suntuosidade da monarquia, segundo o modelo ideal que lhe era dado por Luís 14 [sic], e neles abrigou e protegeu artistas e escritores de todo o reino (entre os quais, o próprio Richard Wagner). O poder de Ludwig, entretanto, não passava de uma grande encenação: na verdade, quem de fato governava eram os seus ministros, enquanto o rei louco apenas teatralizava uma paródia de si próprio. O reinado de Ludwig 2º da Baviera foi uma [sic] verdadeiro crepúsculo dos deuses, onde a velha ordem aristocrática ruía como um castelo de areia, para dar lugar a uma burguesia ascendente que queria atualizar a Alemanha em relação à revolução industrial.

Uma constante na filmografia de Syberberg é o turismo de massa, que justificou uma das sequências [sic] mais agressivas de *Hitler* (na quarta parte) e serviu também de fundo para a cena da morte de Wagner em *Ludwig*. Desde que morreu Ludwig, os seus castelos tão criticados se tornaram uma fonte de renda das mais preciosas para as finanças estatais, graças à indústria do turismo: segundo o comentário da quarta parte de *Hitler*, um público pagante de mais de três mil pessoas afluí diariamente a esses castelos. Pois é nesse cenário do turismo de massa, entre visitantes e guias, que o ator que serve de veículo para Theodor Hierneis encena sua narrativa, designando lugares, reconhecendo objetos, evocando personagens históricos e se referindo sempre a Ludwig, sem que este apareça figurado em qualquer momento da projeção. O interlocutor desse personagem único não é outro senão o próprio espectador: é para ele que se dirige o ator, frontalmente e sem qualquer ambiguidade [sic], como se o espectador fosse

---

também um visitante que lhe coubesse guiar ao longo dos cenários dos castelos. Só que, no caso, o guia é apenas um cozinheiro do rei, de modo que a sua explicação e a sua visão da história se chocam brutalmente com a escritura oficial. Esse conforto está inclusive articulado no filme, quando a narrativa do ator/cozinheiro é interrompida para deixar passar um grupo de turistas ao qual um guia profissional profere a versão oficial da história. Através dessa combinação de um discurso (popular, não-científico, não-erudito, ligeiramente alienado) com um portador (um doméstico fascinado pela imagem majestosa do poder) e um cenário (os castelos históricos mumificados pela indústria do turismo), Syberberg obtém uma vigorosa desmistificação [sic] de um período importante da história alemã. Na combinação desses três elementos, o espectador também tem um papel a desempenhar: o de interlocutor e testemunho, mas acima de tudo de uma presença distanciada e crítica, em virtude da impossibilidade de qualquer identificação.

No filme seguinte – *Karl May* – o cineasta retoma o processo estilístico iniciado em *Ludwig*, enfocando um autor de folhetins do fim do século 19, que se tornou um dos maiores fenômenos da literatura de massa na Alemanha. Ao longo de seus inumeráveis escritos – permeados de viagens a países estranhos, aventuras sobrenaturais e personagens exóticos, que se confundem com a sua própria vida obscura (o enigma do personagem-título é a questão principal que o filme investiga) – ele construiu aquilo que na Alemanha se conhece (pejorativamente) como o *Fausto* dos pobres. A obra desse escritor é contemporânea da colonização e da explosão do racismo: ela constitui um discurso um tanto ou quanto delirante sobre o Outro – o outro povo, a outra cultura, a outra raça. Aqui, a mitologia épico-wagneriana é confrontada com os seus avessos, relativizando os seus valores e, ao mesmo tempo, provocando a mais furiosa reação moralizadora por parte dos porta-vozes do nacionalismo germânico. Ao longo desse filme estranho e desmistificador [sic], um labirinto kafkiano de processos judiciais envolvem o escritor incômodo que contaminou o imaginário popular com promiscuidades alienígenas. De *Ludwig* a *Karl May*, a cada novo filme, Syberberg exaspera a ironia, aprofunda as ambiguidades [sic], até os acentos perturbadores de *Hitler*.

### A estetização da política

Quando *Hitler* foi lançado na França, a grande comunidade progressista ficou perplexa, sem saber bem como enquadrá-lo nos seus parâmetros. A revista jdanodvista “Jeune Cinéma” foi quem exprimiu melhor o desconforto, denunciando-o como um filme autenticamente nazista e pedindo a sua censura. O que não se podia admitir, com maior ou menor convicção, é que Syberberg tivesse feito um filme sobre o nazismo sem ter deixado clara uma denúncia, sem ter colocado a tese simples e amplamente consensual da união do fascismo com o grande capital. Mais: o cineasta afirmou textualmente que considera essa análise insuficiente para explicar a grande apoteose nacional-socialista, da mesma forma como considera estreita a parábola brechtiana dos gangsters do truste da couve-flor (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui/1941*). “É um erro fundamental – afirma Syberberg – e uma mentira grosseira fazer de Hitler apenas um instrumento do capital, a última etapa imperialista do capitalismo e considerar a guerra apenas como consequência [sic] da exploração capitalista: só os materialistas podem refletir dessa maneira” (“Change”, **op. cit.**). Como um psicanalista empírico, ele tenta compreender o nazismo a partir de uma desconstrução dos documentos visuais, sonoros e verbais arrancados do edifício ideológico/mitológico de onde Hitler surgiu. Seguindo remotamente Wilhelm Reich (que atacou o nazismo do ponto de vista da subjetividade coletiva em seu livro *Psicologia de Massa do Fascismo/1936*), o cineasta procura trazer à tona certos arquétipos inconscientes que a cultura alemã alimentou durante séculos e que afloraram de repente no contexto de uma conjuntura sócio-política decadente.

---

Em todo caso, ele considera que a imensa receptividade obtida pelos nazistas entre as massas populares, sobretudo junto à pequena burguesia, o sucesso inquestionável de seus rituais coletivos, são fenômenos que demandam uma abordagem mais ampla e menos esquemática. Ademais, quarenta anos já se passaram, as vítimas históricas do nazismo ascenderam facilmente à condição de algozes e os opressores de hoje bem sabemos que vestem outras roupas e entoam outros slogans.

O nacional-socialismo alemão foi o maior cenário de massas do século 20 e esse fato não cessa de atormentar as democracias burguesas e os socialismos burocráticos, como nota o próprio Syberberg. Hitler fez da política um espetáculo monumental (e também catastrófico), uma grande ópera wagneriana encenada por várias dezenas de milhões de arianos espalhados por todo o país (e mais tarde por todo o mundo). Era isso exatamente o que Walter Benjamin queria dizer quando afirmava que o fascismo fazia da sua própria destruição um gozo estético de primeira ordem, donde o corolário necessário da **estetização da política**. O espetáculo e a ficção ultrapassam os seus espaços naturais de intervenção, o proscênio invade as ruas, a população inteira se torna intérprete desse grande teatro político. Não há mais espectadores, cada um tem o seu papel a desempenhar como figurante de uma parada imensa, do tamanho mesmo da mitologia germânica. O nazismo – como bem observou o crítico francês Jean-Luis Comolli – se esforçou para abolir a brecha entre a realidade e o espetáculo, graças a essa síntese estética e política que é a cerimônia cívica. A cerimônia é muito mais que um simples espetáculo, porque ela confunde o espaço da Cena com o espaço da Cidade, convidando todos os cidadãos à participação direta e a comungarem juntos o mesmo mito, donde a consequência [sic] inevitável da liberação da subjetividade coletiva.

O nazismo foi, entre outras coisas, uma *mise-en-scène* da política. Ao contrário dos gregos, dos romanos e dos chineses, ele não se preocupou em deixar monumentos ou muralhas para que a posteridade reverenciasse a sua memória; o que ele deixou às gerações seguintes foram os filmes e os registros magnéticos dos discursos radiofônicos. Hitler organizou a política e a guerra como consequência [sic] do fato de ele já ter começado a encenar uma cerimônia. As Olimpíadas e depois as grandes paradas militares destinavam-se, antes de mais nada, às câmeras de Leni Riefenstahl; a guerra era encenada para que o povo pudesse ver-se nas telas das atualidades, como guerreiros loiros extraídos de uma partitura de Wagner. É nesse ponto justamente que se dá a estratégia de ataque // de *Hitler, Um Filme da Alemanha: o Führer* [sic] que aparece em cena é tomado, antes de tudo, como um cineasta, um mau cineasta se levarmos em consideração os recursos de que dispunha, um cineasta ao qual Syberberg jamais perdoará o fato de Ter “kitschizado” a Alemanha. Com uma ironia carnavalesca, Syberberg constrói um antiespetáculo a propósito do espetáculo nazista: todo o espírito de parada, toda a oratória inflamante e os travellings sedutores de Riefenstahl são reduzidos a um desfile de manequins, bonecos e marionetes cobertos de teias de aranha. O próprio Hitler invocado pelo filme não constitui senão um espectro, destinado a engrossar a galeria de espectros clássicos do cinema alemão: Caligari, Nosferatu, Mabuse. O combate a Hitler não se dá portanto sob a ótica de um sociologismo vulgar, mas no terreno mesmo do cinema, de seu poder hipnótico de invocar mitos e de moldar o imaginário.

A atração de Syberberg pela temática do nazismo já havia se revelado três anos antes da realização de *Hitler*, quando o cineasta colocou em circuito a sua primeira grande provocação: *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975* (*Winifred Wagner e a História da Família Wahnfried de 1914 a 1975*). Esse filme, rodado em apenas cinco dias e com cinco horas de duração na versão original, consta unicamente de um depoimento da personagem-título, uma velhota simpática, então com 79 anos, nora de Richard Wagner e que dirigiu o Festival de Bayreuth durante o período hitlerista. As simpatias de Winifred por Hitler, ainda vivas na sua memória, provocaram escândalos em muitas projeções do filme, sobretudo

---

em Bayreuth, onde o cineasta foi atacado por ter reaberto uma ferida demasiado dolorosa. A velhinha foi amiga pessoal de Hitler, que lhe frequentava [sic] a casa e era tratado carinhosamente como tio Wolf, por causa de seu grande apego às crianças. Mesmo durante as batalhas, Hitler arrumava tempo para visitar a família Wahnfried, descendente direta do Wagner que ele tanto admirava. Em nenhum momento de seu depoimento, Winifred vê qualquer mancha de culpa em Hitler. A música era – segundo a entrevistada – o tema maior que se discutia nesses serões de família: o Führer [sic] se comportava o tempo todo como um fino gentleman, um apaixonado cultor das artes e da cultura elevada da Alemanha.

O escândalo está justamente em dar a palavra a uma nazista convicta e permitir que ela apresente de Hitler uma imagem positiva, bastante diferente do monstruoso psicopata que nós aprendemos a reconhecer em qualquer retrato do chefe supremo do 3º Reich. O espectador é desafiado, portanto, a enfrentar uma experiência incomum. O cinema sempre nos mostrou os nazistas como carrascos sanguinários, mesmo nos documentários mais sérios, e esse estereótipo acabou por dificultar uma compreensão mais aguda do problema do fascismo. O próprio Syberberg nos fala da experiência de um documentário realizado na Alemanha Oriental sobre um certo Muller, mercenário alemão no Congo: os realizadores embriagaram o entrevistado, iludiram-no sobre as verdadeiras finalidades do filme e por fim manipularam a montagem, alterando o sentido de suas palavras. O resultado pode até ser proveitoso do ponto de vista dos interesses políticos de quem o produziu, mas não deixa de igualar o promotor ao réu, pois um como outro partem do pressuposto de que os fins justificam os meios. No espectador mais sensível e menos maniqueísta fica apenas a impressão de que os métodos de seus companheiros não diferem muito dos de seus inimigos e que a alternativa, no fim das contas, não está tão clara assim. Naturalmente, no que diz respeito a *Winifred Wagner*, corre-se um risco nem sempre calculado: a velha é simpática, culta e eloquente [sic] no manejo do discurso. Pressupõe-se, portanto, um espectador inteligente e bem informado. Dar a liberdade de julgamento para o espectador pode ser uma alternativa perigosa para quem advoga apenas objetivos políticos imediatos, mas por certo é a única saída autônoma para quem não quer envolver as pessoas nas armadilhas da enunciação.

Syberberg toma o cuidado de deixar patente o tempo todo a alteridade do discurso de Winifred. Seja através dos comentários *off*, das perguntas dirigidas a Winifred e de várias marcas da enunciação (por exemplo, a mulher se dirigindo sempre ao contracampo invisível onde se supõe estar o cineasta, desculpando-se ou reagindo a ele), o filme deixa clara a contraposição de dois campos. Mas, ao mesmo tempo, Syberberg evita interferir, barrar ou manipular o discurso de sua antagonista. A câmera é sempre tão fria e objetiva quanto lhe é possível ser e a montagem deixa patente o tempo todo que se está fazendo uma entrevista na qual a mulher é senhora de seu discurso. As únicas interferências do cineasta se dão através dos intertítulos, com os quais ele cita frases de outros autores ou joga com dados históricos objetivos para polemizar com as palavras da mulher. Durante todo o filme, há um duelo entre os dois antagonistas, mas um duelo, digamos assim, respeitoso, em que o espaço da palavra é dedicado à mulher e o espaço do cinema fica a cargo de Syberberg, mas nenhum dos dois exerce a repressão sobre o outro. O cineasta se esforça para manter essa sutileza ao longo do filme inteiro, evita simplesmente ridicularizar a mulher, o que seria fácil para quem tem os meios enunciativos nas mãos. Ele sabe que qualquer vitória forçada seria ilusória, pois à frente da tela há um espectador distanciado, impossibilitado de estabelecer uma relação catártica ou substitutiva com quem quer que seja.

---

## A música do futuro

O último petardo de Syberberg se chama *Parsifal* e consiste numa recriação nada convencional da ópera homônima de Richard Wagner (a distribuidora Gaumont está escondendo esse filme do público brasileiro há dois anos). Para realizar esse filme, o cineasta fez construir num estúdio de Munique um imenso busto de Wagner de 15 metros de comprimento, baseado numa máscara mortuária do compositor. É sobre essa paisagem insólita, entre olhos, boca e nariz do esqueleto de argamassa, que se passa grande parte da ação. Syberberg imaginou a cabeça de Wagner como um labirinto e a dividiu em 14 secções, nas quais se passa cada uma das partes do drama épico. Nos quatro muros dessa paisagem encefálica, o mundo mitológico de Parsifal aparece como as projeções, as visões interiores e todos os vãos da imaginação desse compositor que deu organicidade à *Kultur* germânica. Da mesma forma como em *Hitler* não cessamos de pensar num estúdio, nesse *Parsifal* não saímos jamais da cabeça de Richard Wagner, isto é, do lugar onde os pensamentos laboram e a imaginação ganha asas. Mais uma vez, é o retorno a Méliès: a máscara mortuária funciona como o rosto caricato da lua, em cujo olho-cratera aportam os primeiros cosmonautas, como os cavaleiros do Graal desse *Parsifal*. Artifício puro, pura *féerie* cinematográfica, mundo de cartão e argamassa oferecido como espaço de um jogo ao nosso imaginário.

A ópera, enquanto forma própria e enquanto tradição da música e do teatro europeus, aparece no filme apenas como citação. Ao penetrar no filme, a sua função é transformada: os atores que interpretam Amfortas, Parsifal ou Kundry já não estão mais sobre a cena, mas diante das objetivas de uma câmara, “ávida de realismo” como diz o cineasta, e depois serão recortados e enquadrados numa mesa de montagem. A reunião do filme e da ópera, sem sacrifício das especificidades de cada um, só se torna possível graças à mediação de Richard Wagner. Pois o tema mesmo do filme é Wagner e não as intrigas do libreto: trata-se de encontrar esse compositor na origem dessa ópera e de marcar os seus papéis (de Wagner e de *Parsifal*) na construção da mitologia germânica. O filme é justamente o meio onde se dá esse encontro, pois ele permite incluir a ópera na sua integridade e, ao mesmo tempo, distanciá-la, estranhá-la, graças à interposição dos instrumentos técnicos, do “cinema”. “Eu já havia dito que o filme é a música do futuro. Eis que faço um filme cuja música é de outro. Não se trata de ser servil a Richard Wagner, nem tampouco de combatê-lo, mas de continuá-lo com outros meios. Trata-se, enfim, de tornar audível o que jamais foi visto e visível o que jamais foi ouvido” (Syberberg, *Parsifal*, Paris, Gallimard, 1982).

---

## Donasci e suas vídeo-criaturas

Arlindo Machado para a *Folha de São Paulo*

Não faz ainda muito tempo, esteve em moda colocar o vídeo dentro do teatro. De câmeras nas mãos, os atores se tomavam uns aos outros, enquanto o espectador assistia pelas telas dos monitores àquilo que ele podia ver bem melhor ao vivo e com os olhos nus. O resultado foi um desperdício de tecnologia a serviço da falta de idéias. Lembram-se do último Asdrúbal? Pois acontece que, desde 1982, a nossa cena cultural está conhecendo uma das propostas mais felizes de que se tem notícia (e não apenas no Brasil) de casamento do vídeo com o teatro. É o projeto do videoteatro, que vem sendo experimentado de forma sistemática pelo paulista Otávio Donasci. Os privilegiados que já puderam ver algumas de suas performances nunca esconderam o espanto. Até que enfim – exclamam eles em uníssono – acontece alguma coisa realmente original nessa maré baixa de redundâncias.

As vídeo-criaturas concebidas por Donasci, entretanto, nada têm de high **tech** [sic]. São apenas monitores de TV colocados, através de armações de ferro, em cima de atores escondidos sob mantos pretos. Cada tela de monitor, ligada por cabos a um gravador de vídeo (um dos protótipos já inclui a emissão sem fio), nos mostra a imagem de um rosto recitando monólogos ou dialogando com outra vídeo-criatura no palco. O resultado é uma espécie de Mr. Hyde ou monstro de Frankenstein, metade gente, metade vídeo, que circula pela cena arrastando seus cabos e atormentando os espectadores. Tudo feito com equipamento doméstico de vídeo e recursos artesanais, improvisado à maneira brasileira, com os conhecimentos de eletrônica que Donasci foi adquirindo na prática.

### Simplicidade e precisão

A proposta de Donasci é simples e precisa. Trata-se de ampliar os recursos expressivos do ator com a incorporação da linguagem dos meios áudio-visuais [sic]. Quando o personagem morre, por exemplo, seu rosto vai aos poucos saindo de foco; quando ele está esbravejando contra o público, sua boca vai entrando em **close** até ocupar todo o rosto-tela. Ao mesmo tempo, o vídeo ganha a dimensão cênica do teatro, libera-se da fatalidade bidimensional e pode relacionar-se fisicamente com a platéia. Em síntese, o videoteatro faz uma espécie de “costura” eletrônica de vários recursos simbólicos, criando uma linguagem híbrida, que une as formas mais antigas de expressão da humanidade com as mais recentes.

Vários protótipos de vídeo-criaturas vêm sendo experimentados. O mais antigo, que corresponde à descrição feita acima, é também o mais conhecido. Existem variantes, entretanto. O vídeo-fantochê, que utiliza um monitor de apenas 5 polegadas, imita perfeitamente um bonequinho de teatro infantil, com a diferença que eleva as possibilidades fisionômicas do fantochê ao infinito. Uma vídeo-criatura enorme, que utiliza um monitor de 24 polegadas em cima de dois atores, foi mostrada no último Festival de Vídeo do MIS. Nesse mesmo festival, Donasci mostrou também a mais importante inovação de seu projeto: a tomada e emissão simultâneas do rosto da criatura, condição fundamental para permitir a improvisação e o diálogo direto com a platéia.

### Uma luta eletrizante

Hoje às 20h, no MAC do Ibirapuera, você terá a chance de conhecer um novo desdobramento do projeto de Otávio Donasci. Uma de suas vídeo-criaturas vai lutar ao vivo com um professor de kendô (Milton Tanaka, do grupo Pon-Kã) e será auxiliado nessa tarefa

---

por um campeão de performances com luzes fluorescentes, Theo Werneck. A diferença é que agora, no lugar das caras de atores que habitualmente Donasci joga no rosto-tela de suas criaturas, teremos legítimas **talking heads**. Estas vocês já conhecem: são aquelas cabeças falantes que vemos todos os dias na TV (Cid Moreira, Sílvio Santos, Sérgio Chapelin, Flávio Cavalcanti etc [sic]) e que, à força de tanta persistência, acabam personificando a mídia televisão. Vencerá a filosofia milenar e a arte marcial do Oriente ou a sofisticada tecnologia moderna, com seus rostos descartáveis, que ironicamente também nos vem do Japão? Vá conferir o resultado no MAC. Mesmo que você pertença àquela multidão que detesta performances, pode ter certeza de que desta vez se trata de algo novo de verdade.

---

## Vitória sobre a lata de lixo da História

Jean-Claude Bernardet para a *Folha de São Paulo*

“Graças a Deus, hoje estou aqui contando a história.”  
Elisabeth Teixeira

Nada mais distante do projeto de Eduardo Coutinho em “Cabra marcado para morrer” do que historiar os últimos vinte anos. Nada de enfileirar fatos no espeto da cronologia e amarrá-los entre si com os barbantinhos das causas e dos efeitos. Que filmes históricos, no Brasil, escaparam às ilusões do historicismo? Bem poucos, se tantos. Mas, com certeza, “Cabra marcado para morrer”.

Que história nos propõe este filme? Talvez devido à idade – aproximadamente a mesma de Coutinho -, vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e que o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar “parado no ar”, sem sentido, jogado na “lata de lixo da história” [nota 1: Alusões a peças de teatro de Gianfrancesco Guarnieri e Roberto Schwarz.]. Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa. “Cabra” resgata os detritos de uma história rompida, de uma história derrotada. Mais do que isso: “Cabra” é o duplo resgate de uma dupla derrota. O primeiro “Cabra”, o de 64 e de que sobram apenas vestígios, já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder da Ligas Camponesas, João Pedro. Dele vivo, não sobrou nem uma fotografia; o filme de então, sob forma de um espetáculo, o fazia reviver e o fixava na história. O “Cabra” de hoje resgata o filme interrompido – e, dessa forma, também João Pedro – e resgata a viúva do líder e sua família.

A idéia de ruptura e o conseqüente [sic] trabalho histórico como resgate são muito fortes no filme, donde, a meu ver, a insistência sobre a idéia de “último”. É apresentado um plano (aliás, por duas vezes) e o comentário indica ser este o último plano que se filmou em 64. Em outro momento, uma imagem é apresentada como a última participação de Elisabete em comício. É justamente essa idéia de “último” que se precisa ultrapassar, destruir: criar algo após o último. É 64 que deslança os mecanismos do resgate e do “último”, mas eles não se referem exclusivamente a 64 e caracterizam uma concepção de história. Sobre planos atuais de São Rafael vazio, a cidade onde Elisabete se recolheu, o comentário informa que este município, destinado a se tornar uma represa, será brevemente inundado [sic], e os camponeses lutam por indenizações justas que lhes são negadas. Tudo é sempre último e a história derrotada deve ser constantemente resgatada: me parece que não há outra maneira de entender o fim do filme. Decorrido algum tempo após a projeção, os espectadores tendem a ter a impressão de que o filme se encerra com as despedidas de Elisabete e Coutinho. Seria um fim perfeito. A câmera está dentro do carro; temos em quadro os dois protagonistas principais, o diretor do filme no carro, e Elisabete que fala como nunca falou; Elisabete diz: “a luta continua”; essa frase cria uma continuidade entre o antes-golpe e o agora; e projeta o filme para o futuro. Seria perfeito, mas este não é o fim. Após as despedidas, vem uma sequência [sic] breve, esta sim final, que apresenta José Virgínio e seu filho, e o comentário informa que Virgínio faleceu um mês depois. Essa imagem é bem menos forte e bem menos conclusiva que as imagens // finais das despedidas. Ela dá uma informação de fato importante, para o próprio Virgínio evidentemente, e para o filme que rastreava os camponeses encontrados em 64. Mas, a meu ver, não uma informação tão decisiva que impedisse de colocá-la na sequência [sic] em que Virgínio e seus filhos dão seus depoimentos, e justificasse a sua posição no extremo fim

---

do filme. A não ser num aspecto: esta é a última filmagem de Virgínio. Terminando dessa forma, o filme reafirma a sua concepção de trabalho histórico.

### **O espetáculo como História**

Esse processo de resgate da história provoca uma construção “em abismo”, em que a obra se encaixa dentro da obra, o filme dentro do filme. É de fato a existência das sobras do “Cabra”/64 que deslança o “Cabra”/84: a busca dos atores não-profissionais que participaram do primeiro filme, de Elisabete e seus filhos, motiva o segundo filme. Esse movimento de resgate da história adquire a feição de um vórtice com a leitura do prefácio de “Kaputt”, livro reencontrado por acaso entre os pertences dos cineastas. Dentro de “Cabra” ecoa o romance de Malaparte, ele também, para escapar à repressão, escondido em fragmentos por vários amigos do romancista italiano, em particular por um camponês polonês, como são camponeses os que esconderam a câmera do “Cabra”/64, como é camponês aquele que mais uma vez escondeu Kaputt, dessa vez na sua versão brasileira. O filme dá grande destaque a este episódio, ao apresentar por duas vezes a cena em que o filho de José Virgínio extrai o livro da maleta-esconderijo, o que é reforçado pela pergunta de Coutinho após a leitura do trecho do prefácio: você fez relação com o filme?

O redemoinho do resgate: o que resgata a história? É o espetáculo. A cada instante a elaboração está presente, com datas das várias filmagens, deslocamentos da equipe, presença do diretor, etc [sic], confirmando a colocação feita pelo plano magistral da abertura: uma paisagem num fim de tarde, morros ao fundo, a parte inferior da imagem escura contrastando com a luz natural a cima dos morros; acendem-se as luzes – artificiais – e esta paisagem transforma-se inesperadamente numa imensa sala de cinema do tamanho da natureza: o espetáculo vai começar, e será ele que, até o final, guiará todo o trabalho de resgate da história. A história revive, adquire coerência e significação graças ao espetáculo. Esse trabalho do espetáculo resgatando a história atinge, além do plano inicial, outros momentos brilhantes e comovedores. Por exemplo: Coutinho entrevista um dos participantes do “Cabra”/64, agora instalado na cidade paulista de Limeira, pergunta-lhe se lembra dos seus diálogos no filme. Lembra. Ouvimos a resposta: “o charque está muito caro...” Essa frase é retomada uma segunda vez, não mais sobre a imagem atual do camponês, e sim sobre a sua imagem – muda – pronunciando esta frase em 64. A fala de 84 dubla a imagem dezessete anos mais jovem, sendo que a dublagem, ainda frequente [sic] no cinema de ficção, teria sido a forma inevitável de sonorizar o “Cabra”/64, quando ainda não se usavam no Brasil equipamentos que permitem as tomadas de som direto.

O trabalho de resgate, pode encontrar obstáculos, pode ser brechado. É o que ocorre com os camponeses que se negam a superar a ruptura, que não querem ouvir falar do passado, por exemplo aquele que progrediu e quer vender o sítio. Que sensação de castração! Esse bloqueio atinge um momento de grande beleza dramática na entrevista com Mariano. Ele não quer mais saber de “reingressar na revolução”. É algo tão violento, vai tanto contra o processo do filme, que até o próprio espetáculo parece estremecer: o entrevistador interrompe momentaneamente a fala do entrevistado em função de um defeito técnico que pode estar ocorrendo no som ; consultado o técnico de som, a entrevista prossegue, encontrando Mariano dificuldade em reatar a sua fala.

### **Duas linhas de força**

Sendo a fala difícil, Mariano apela para o próprio visual do espetáculo para atestar a sua sinceridade: diz que se vê na sua expressão que não está mais tão dedicado a este movimento.

---

Isto tudo – montado num plano único – torna-se ainda mais dramático se se pensar que Mariano é o ator que interpreta justamente o papel de João Pedro no “Cabra”/64. Ironia: de João Pedro – não sobra nem uma fotografia dele vivo – só permanece uma imagem ao vivo na interpretação, justamente, de Mariano – no espetáculo.

Como opera o espetáculo? Ele é a articulação entre o autor do filme e seu projeto por um lado, e, por outro, Elisabete Teixeira e sua família. Não é provavelmente correto dizer que Elisabete seja o personagem principal de Cabra [sic]. Os personagens principais dispõem-se em duas linhas de força: os camponeses que participaram de Cabra [sic]/64 e a família Teixeira, com Elisabete liderando esta linha, sendo a outra constituída pelo próprio Coutinho e o filme que vai se fazendo. Estas duas linhas são oprimidas, quer como camponeses, quer como intelectuais: resgate da história oprimida. Das classes dominantes, constantemente presentes no filme como estrutura agrária, terrorismo contra os camponeses, ação militar no golpe, só aparecem imagens na medida do estritamente necessário para o relato dos fatos. E isto é uma decisão clara: não mostrar personalidades políticas das classes dominantes. As oportunidades não faltaram: teria sido possível mais uma vez introduzir documentos referentes a atores da cena política durante a ditadura, ou mesmo anterior a 64, quando, por exemplo, Elisabete diz que foi ao Rio e a Brasília para depor numa comissão parlamentar de inquérito. Essa decisão clara e nítida diferencia fundamentalmente um projeto como “Cabra marcado para morrer” daquele de “Os Anos JK” ou “Jango” (Silvio Tendler), ou mesmo, em menor medida, “Jânio a 24 Quadros” (Gal). No entanto, essa decisão não é mecânica nem dogmática: foram deixadas as várias falas de Elisabete elogiando a anistia Figueiredo.

Uma articulação desta ordem – autor/personagem, ambos oprimidos e mediados pela obra – já apresentavam “O Homem que virou suco”, de João Batista de Andrade, e “Memórias do Cárcere”, de Nelson Pereira dos Santos. Neste último, o livro de Graciliano Ramos articula a relação entre o escritor e os presidiários-povo; no outro, é através de seu poema que o poeta-operário Deraldo se articula com o operário-assassino. Em ambos os casos, o título do filme é o mesmo que o da obra do personagem escritor. “Cabra” radicaliza esse processo: a obra articuladora não é um dos elementos da ficção, mas é o próprio filme em si. Nesse processo, é através de sua produção artística que o intelectual articula-se com o povo, o que é explicitamente tematizado por estes filmes. Onde a força sintética do plano final, já comentado, da sequência [sic] das despedidas: a câmera dentro do carro focalizando o diretor do filme, ele também dentro do carro, e Elisabete enquadrada – quadro dentro do quadro – pela janela. As duas linhas organizadoras estão presentes nesta imagem fortemente // estruturada, o que deixaria supor que este plano poderia ser naturalmente a imagem final do filme, e o que valoriza ainda mais – pela estranheza – o fato de os montadores terem escolhido uma outra conclusão.

Qual é o material desse espetáculo? Na história derrotada, a realidade se estilhaça em mil fragmentos, são pedaços de realidade, vestígios, ruínas de história quase soterradas. Cabra [sic]/84 faz emergir Cabra [sic]/64, faz emergir Elisabete debaixo de Marta (o pseudônimo escolhido na clandestinidade). A tarefa do espetáculo consistirá em trabalhar com estes vestígios, desenterrá-los, organizá-los para construir uma coerência – a ponte – sem que, no entanto, se perca a noção de fragmento. O fragmento não é uma arbitrariedade estilística, mas é a própria forma da história derrotada, motivo pelo qual, mesmo no busca da coerência e da significação, o caráter fragmentário não pode nunca ser abandonado. “Cabra” realiza isto de forma admirável. A montagem fragmentária provém naturalmente da diversidade dos materiais que compõem o filme, mas não só. Certas cenas que poderiam ter sido apresentadas de uma vez, foram distribuídas em vários momentos do filme, por exemplo os camponeses assistindo às sobras de 64, as entrevistas com Elisabete no interior de sua casa ou no quintal. O material montado também não oferece homogeneidade. O Cabra [sic]/64 tem algo de neo-

---

realismo temperado com didatismo; seu hieratismo lembra o episódio “Pedreira de São Diogo” (Leon Hirzman) do “Cinco vezes favela” que a UNE co-produziu no início dos anos 60. As entrevistas com Elisabete são bastante próximas do modo de filmar que se encontra em documentários de meados dos anos 60, algo tipo “Opinião pública” (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elisabete revelam um certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto o seu personagem, era impensável na época do Cabra [sic]/64. O autor existia, sim, mas sempre oculto, transparente veículo da realidade e das mensagens. O autor torna-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isto indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público que contradiz a postura ideológica e estética do Cabra [sic]/64. Outra atitude que diferencia violentamente o comportamento de 64 e o de 84: Cabra [sic]/64 tinha um roteiro escrito, e como, do qual vemos uma página na tela, enquanto o comentário informa que o Cabra [sic]/64, foi feito sem roteiro. Aliás, diga-se de passagem que o montador do Cabra [sic]/84, Eduardo Escorel, só pode ter tido um papel tão autoral quanto o próprio diretor, visto a complexidade e a inteligência dessa montagem.

### **Esforços competitivos**

Fragmentado é o Cabra[sic]/64 que não constitui um filme, nem um pedaço de filme, mas um conjunto de planos, o comentário elucidado logo que não houve montagem. Como fragmentada é a família de Elisabete após 64, espalhada que ficou pelo Brasil. Como espalhados também ficaram os camponeses que aturaram no filme de 64. Diante dessa estilhaçamento, a tarefa é juntar, é reatar pedaços – sem perder a noção de fragmento. Reunir os camponeses em Galiléia diante do conjunto de planos. Reunir a família. Aqui me parece que as linhas que estruturam o filme desenvolvem esforços quase competitivos: Elisabete quer reencontrar os filhos (expressa esse desejo; mandou uma carta a uma das filhas), e o filme quer reencontrar os filhos de Elisabete. Quase no final, somos informados de que no momento em que se redigia o comentário do filme, bastante tempo após o fim das filmagens, Elisabete só tinha reencontrado dois de seus filhos, enquanto o filme tinha reencontrado todos os filhos vivos. O espetáculo precedeu a própria Elisabete, ao mesmo tempo em que, de certa forma, lhe deu as condições de começar a desenvolver esse trabalho, já que é o filme que a tira da clandestinidade. Competição, a não ser que... A não ser que esse reencontro só venha a se dar no filme, que os fragmentos espalhados pela realidade venham a se reencontrar só no espetáculo; que este seja a realização imaginária de potencialidades que não ocorreram. Só o espetáculo possibilita que Elisabete se reencontre consigo mesma, no plano do Cabra [sic]/84 em que a vemos de costas olhando para sua própria imagem de frente num plano de Cabra [sic]/64; aqui todos os níveis de Elisabete se articulam: a pessoa de Elisabete, já despojada de seu nome falso Marta e personagem de Cabra [sic]/84, diante da atriz-não profissional [sic] Elisabete interpretando Elisabete Teixeira. Só em função do espetáculo os camponeses reagrupam-se em Galiléia. Só neste espetáculo de 84, e em nenhuma outra situação, o personagem de 64 pode dizer: “o charque está caro”. São potencialidades que só podem se concretizar no espetáculo, o qual adquire então a sua real função.

Já fiz várias alusões neste texto a repetições de planos ou de cenas em “Cabra marcado para morrer”. Há muitas outras. Só para citar alguns exemplos com caráter quase obsessivo: três tomadas montadas consecutivamente de um plano de Cabra [sic]/64 apresentando um jagunço saindo a cavalo de uma casa e quebrando um pote aos pés de camponês; ou a frase

---

correspondente ao último plano rodado em 64 e que não foi gravada em 64: “tem gente lá fora” vem sendo repetido quatro ou cinco vezes pelos camponeses de 84. Tanto quanto pelo movimento de resgate ou pela noção de “último”, Cabra [sic] está marcado [sic] pela repetição. Repetição aplicada principalmente ao material ou a situações relativas a 64, mas não só: a cena em que por duas vezes o filho de José Virgínio procura os livros na maleta é atual. Cada uma dessas repetições tem uma motivação própria: a primeira vez que vemos Elisabete no comício é inserida no trecho que se refere à sua biografia após o assassinato de João Pedro, a Segunda reforça a idéia de “último”; a repetição da cena de Kaputt enfatiza a relação do filme com o romance, a idéia da obra escondida para escapar à repressão, e o trabalho histórico como resgate; três planos de fotografias do cadáver de João Pedro asseguram a presença daquele de quem não existe nenhuma fotografia vivo. O procedimento é tão insistente que, além das explicações caso por caso, só pode haver uma motivação mais forte. A repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade. Mas tenho impressão de que ela tem como função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isto foi resgatado, isto foi salvo, e então se diz e se rediz que este fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida, e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que não desapareça de novo, para conjurar uma eventual nova perda.

### **Retomada de um antigo projeto**

O projeto de “Cabra marcado para morrer” – jogar uma ponte // por cima da ruptura para dar sentido ao passado e vivificar o presente – não saiu todo pronto de [sic] cabeça de Coutinho. Vejo aí, ao contrário, um projeto coletivo que já se manifestava claramente, há cerca de dez anos, em “A Queda”, de Rui Guerra e Nelson Xavier. Os personagens são operários do metrô do Rio de Janeiro. Perguntando-se qual seria o passado desses personagens, os autores imaginavam que dez anos antes da ação de “A Queda” eles prestavam serviço militar no Nordeste e reprimiam camponeses esfomeados. Ou, inversamente, perguntando-se qual seria o futuro desses soldadinhos de 64, encontravam operários do metrô. Para criar este passado, foram enxertados em “A Queda” fragmentos do filme que Rui Guerra finalizou no início de 64: “Os Fuzis”. Os enxertos de “Os Fuzis” asseguravam um passado aos personagens de “A Queda” e um futuro aos soldadinhos, mas asseguravam igualmente um passado à “A Queda” enquanto filme, e um futuro a “Os Fuzis”, bem como àquela fase do Cinema Novo que sofreu um corte em 64. “A Queda” manifestava claramente a vontade de encontrar, ou melhor, de construir uma coerência entre o pré e o pós-ruptura, de transformar numa trajetória aquilo que ameaçava virar estilhaços de história.

Mas não só “A Queda”. Sem dúvida, este mesmo projeto está também presente em “Eles não usam black-tie”, de Leon Hirzman, que retoma a peça de Guarnieri, passado um quarto de século, afirmando que o projeto que informava a peça de 1955 e o seminário de dramaturgia do Teatro de Arena prossegue, na sua identidade e nas suas mudanças (por exemplo, a mudança no enfoque dado à greve, e na passagem de Guarnieri do papel do filho no espetáculo teatral para o do pai no filme). E “Memórias do Cárcere” me parece ter também vínculos com este mesmo projeto: a metáfora do intelectual ligado ao povo, que expressa o povo sem voz, o qual se encontra na obra do intelectual, é a afirmação de um ideal alimentado por boa parte da intelectualidade de esquerda nos anos 50 e 60, e pelo Cinema Novo.

Mas diferentemente de “Cabra”, e também, em certa medida, de “A Queda”, tanto “Black-tie” como “memórias” não oferecem um caráter fragmentário e apresentam uma narrativa em continuidade. Isto não é, em si, vantagem nem desvantagem, mas é revelador de uma outra postura: longe de se prender ao resgate da história, ao trabalho sobre a derrota e a ruptura,

---

esses dois filmes estão preocupados com as suas mensagens. O que lhes dá homogeneidade, unidade, continuidade, é o projeto ideológico que os domina. O caráter fragmentário não se manifesta porque a história está moldada pela mensagem a transmitir, pelo caráter didático e dogmático. São obras que têm antes como função ilustrar uma concepção que lhes é anterior. Talvez me explique melhor fazendo uma comparação. Há um momento de “Cabra” que me lembrou uma sequência [sic] de “Memórias”, durante a primeira entrevista com Elisabete, na sala da casa. Sobraram oito fotos de cena de Cabra [sic]/64, oito fragmentos; são vistas por Elisabete e seu filho Carlos; posteriormente, elas passam de mãos em mãos e uns jovens vão apontando uma ou outra coisa que chama sua atenção. Apesar de uma situação totalmente diversa, vejo uma relação entre estes planos de “Cabr”a [sic] e a sequência [sic] quase final de “Memórias”, em que os guardasameaçam apreender os manuscritos de Graciliano Ramos; os folhetos são distribuídos entre os presos que os escondem nas suas roupas. Esta cena sintetiza o ideal expresso no filme: o povo – simbolizado pela comunidade dos presos – assume a obra do intelectual e, no mesmo movimento, o escritor entrega sua obra ao povo; diante da repressão, a obra espalha-se e se atomiza em mil pedacinhos e, no mesmo movimento, encontra sua unidade ao fundir-se com o povo. Assim como ao oito fotos são assumidas pelos presentes. A grande diferença, a meu ver, é que em “Memórias” a significação da cena existe antes da cena, a cena já nasce portadora da significação e tem como função exibir a metáfora, a cena é dominada pelo sentido metafórico; enquanto em “Cabra”, a cena é antes descritiva e a metáfora brota dela, ao invés de se impor, brota frágil sem assumir o caráter de mensagem fachada.

“O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isto quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um de seus momentos. Cada momento vivido transforma-se num ‘citation à l’ordre du jour’ – e esse dia é justamente o último, o do juízo final.” Walter Benjamin. Teses sobre a filosofia da história (tradução Sergio Rouanet)

---

## Fenomenologia em ritmo de vídeo-clip

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

No cinema, a imagem é o delegado do olho. Mas o som é o delegado de todos os outros sentidos, e não apenas da audição. No cinema, o som tem o sentido de fundamento.

Nos filmes de Arthur Omar, voz, som, silêncio, imagem, letras, tela escura, granulação fotográfica e cores organizam-se como música. Não me refiro aqui ao comando da trilha musical propriamente dita, sempre ostensiva em sua estimulação; falo do princípio geral de construção, da montagem de cada trabalho. Isto é muito nítido, acima de tudo, em “Tesouro da Juventude” (1977), onde a pulsação musical se projeta na textura da imagem, com rigor, definindo o teor mesmo do edifício do mundo desenhado pelo filme. É quando o motivo principal é o discurso sobre a história, como em “O ano de 1798” (1975), a estrutura tipo “tema e variações” aí se manifesta, e a referência aos fatos se combina com um jogo de permutas entre fala e forma visual que, aparente digressão, constitui [sic] o foco real do debate entre dominação e liberdade, morte e vida, o poder e suas representações.

Dez curtas-metragens e um longa (“Triste Trópico”, 1974) já habituaram o espectador deste cineasta pouco divulgado aos recortes surpreendentes, aos ângulos mais sutis de observação com que Arthur Omar dialoga com a experiência, os conflitos de cultura e de classe – os dados essenciais se cristalizando na arena de som e imagem de uma maneira decisiva, pois sua configuração de estímulos internaliza o jogo de forças. No seu ataque sensorial, a percepção dos conflitos no corpo mesmo do filme substitui o convencional “falar sobre” determinada questão. Oferecendo um desafio singular ao ver e ouvir, Arthur Omar tem se revelado uma das maiores inteligências do curta brasileiro. Original no programa e na execução, mostra a sua consistência em dois filmes recentes que trabalham de modo explícito os princípios de seu cinema-melopéia: “Música Barroca Mineira” (1982) e “O Som ou o Tratado de Harmonia” (1984), exibido no Festival Internacional do Rio de Janeiro, em novembro, e no Festival de Berlim, agora em fevereiro.

“O Som” retoma o princípio de permutas, a evolução que parece digressiva. Evoco algumas de suas condensações: a voz do guerrilheiro descreve a sensação de ruído e silêncio na selva, momentos vividos de expectativa, a dimensão sonora de uma situação dramática no Vale do Ribeira – na imagem, homens com picaretas demolem um ambiente cuja parede de fundo se recobre de uma foto idílica da natureza; a dona de casa toca ao piano uma peça musical para mão esquerda e segura na direita uma sacola de supermercado – uma voz fala em rupturas, heroísmos ausentes na imagem; o passeio de câmara [sic] move o nosso olhar pelo interior de uma igreja e encontra, no altar, uma TV que exhibe o filme “Samba da criação do mundo”; um gravador Nagra, em primeiro plano, emite o som-documento da sessão do Congresso onde Auro de Moura Andrade declara vaga a Presidência da República e dá fachada jurídica ao golpe de 64 – cobras se enroscam no gravador e se misturam à fita em movimento a desfiar o som; o guerrilheiro fala de sua vivência homossexual, de amor e revolução, corpo e história, masturbação. Na imagem, o gesto do mímico preenche a tela num movimento de vai e vem a puxar um fio invisível do céu; fala-se do tom metálico da voz de Lamarca – o crânio [sic] dissecado expõe a estrutura do aparelho auditivo.

---

## Aspas na onipotência

Nestes e em outros momentos, observamos o filme a combinar o flash chocante, a evocação de história, a aula didática sobre som, o trivial cotidiano, o sonho, o vídeo-clip. Justaposições, descompasso, momentos líricos e cadáveres expostos, a ciência e o grotesco. Há choque, enigma, encantamento; mas um bom número de cenas em tom blague solapa a contemplação solene. Dado curioso, a ausência de continuidade, a mistura de sons e peças musicais contemporâneas, este festival de recomeços a cada passagem, as dispersões, lances digressivos, tudo isso tem um nome: “Tratado de Harmonia”. Diante do heterogêneo, queremos pinçar recorrências. E a percepção primeira é de que a harmonia não está na sucessão, no confronto imagem/som, nas mutações musicais, nas pancadas e ruídos – ela é referência, mas não se realiza no filme. Este se instala na arena da história, cena aberta em desequilíbrio e dissonância.

Corpo a corpo com a dissociação em que nos movemos, “O Som ou o Tratado de Harmonia” é um exercício de fenomenologia, convite a um retorno à espessura própria deste aspecto de nossa relação com o mundo. Sem escamotear a heterogeneidade da vivência presente, atenta para o oceano de matéria pulsante – envelope sonoro – que nos embaralha a cada instante, múltiplo em tonalidades e direções. Há sons que aliviam, chocam, perseguem, deleitam; há sons que trazem o outro, que afastam, tensionam, relaxam, acolhem, exilam. Fica estabelecida uma relação circular com nossa identidade, movimento pelo qual o som é, simultaneamente, algo que se emite e se ouve, sinal de vida interior do corpo e janela para o mundo. Processo sem fim, sem repouso, que desloca a harmonia à condição de referência regressiva, de sentimento primeiro de unidade imaginária com o mundo que a voz engendra, união nos primórdios de vida que a psicanálise tematiza – base de todos os encantamentos musicais. União que este “Tratado de Harmonia” projeta numa esfera mítica onde o som é centro da fusão sujeito/mundo, homem/natureza, fio da meada na relação com os céus, horizonte de plenitude e êxtase. Não por acaso, o filme evoca a analogia pela qual a oposição vida/morte equivale à som/silêncio, e a afinidade entre som e mito se enuncia claramente na forma do arquétipo morte/renascimento – “é preciso o silêncio para que o mundo possa parir o som”.

Série de recomeços, “O Som” é, de um lado, promessa sempre adiada deste horizonte de harmonia ideal; contém em si, na dispersão, um movimento para cima. mas É também, dada a tonalidade “cool” de muito do que nele se encena, um gesto de colocar aspas em tudo que de mítico e elevado aí se sugere. Humor e citações grotescas rasgam o horizonte de unidade; um dispositivo de sabotagem se afirma a cada ruptura trazida pela blague. Resultado: o filme de Arthur Omar é drama e divertimento, ansiedade e ironia, pois não seria próprio à sua lucidez permanecer no registro ilusório da onipotência. Bem humorado, assimila as fraturas e limites. Movendo-se em terreno propício à elevação, realiza ele próprio a sua anatomia, não aquela do corpo já explícita em suas imagens, mas a da disposição de espírito, anatomia significando então tratamento satírico da erudição, observação humorosa que tem como alvo o impulso filosofante, que revela o teatro do “discurso profundo”. Com esta operação, o “Tratado de Harmonia” apresenta mais um torneio em sua dissociação. Teatraliza a cena contemporânea e seu próprio movimento de reflexão; como já foi dito, coloca // aspas sem deixar de trabalhar o confronto dos termos irreconciliáveis; fusão mítica e vivência das fraturas do tempo. Final sintomático: à imagem plena do brilho do mar no qual o olhar mergulha, figuração possível de um sentimento de onipotência, superpõe-se a voz confessional cuja disposição é “escancarar a fragilidade”. Se o “Tratado de Harmonia” encara a desarmonia do presente e expõe a ferida onde a experiência do som, ela mesma, se põe como lugar da não consonância, o bom humor aqui funciona como anteparo da inteligência contra o delírio.

---

## Barroco sem civismo

A consciência de limites e a lucidez das próprias condições do cineasta hoje expressam-se com toda nitidez na estratégia de Arthur Omar ao conduzir “Música Barroca Mineira”. O debate se dá no mesmo eixo: unidade/separação, e o diálogo com o passado se faz da mesma combinação entre sério-dramático e espírito lúdico.

O Filme [sic] interroga sua possível unidade com uma massa sonora de outro tempo, recusa a fruição já decodificada, dispensa a mediação dos discursos usuais sobre a raiz da arte brasileira. Quer operar uma travessia pelos buracos do tempo, surpreender o som e tudo o mais, seja para inaugurar uma nova empatia, seja para encarar de frente uma irremediável alteridade (afinal, pergunta, o que temos a ver com a música barroca mineira?). Sem antecipar o resultado do confronto, quer ir mais fundo do que a piedosa atitude patrimonial, a festa cívica que retoma o barroco como origem mítica, item prestigioso da identidade nacional esvaziado de conteúdo. Quer recuperar a natureza própria da experiência que emerge do que hoje é “mundo e restos”, “floresta de poeiras”. Neste sentido, há um movimento de cotejar som e conflito, música e dominação, dentro de uma dinâmica social, onde a religião e arte ensejavam devoções à medida dos interesses de um poder absoluto cujo princípio era o terror. Ao mesmo tempo, há o reconhecimento de que tal gesto de recuperação é apostado sempre à beira do malogro, e a montagem trata de expor de forma dramática tal reconhecimento, levando até o fim o sentimento de estranheza que o olhar obsecado [sic] revela quando procura movimentar a ruína. No som, prevalece a música eletrônica composta por Omar, dado do presente que cria a atmosfera a partir da qual emerge, em situações específicas, a música barroca mineira, diferenciada. O cotejo de sonoridades define a tonalidade própria do filme que, pelos contrastes, “faz ouvir” o barroco, evitando sua redução a elemento de fundo, sua absorção neutra como dado natural. Na imagem, trabalha-se arquitetura e decoração como elementos a retirar do torpor – câmara [sic] e lentes agitam-se sem complacência diante da coleção de ícones e vestígios, diante mesmo da topografia. No movimentar frenético, Ouro Preto assume uma dimensão mítica, cidade fantasma, desabitada, que emerge do nevoeiro e à qual chegamos como exploradores de primeira hora, como quem entra numa gruta disposto ao tremor a cada descoberta.

Tal tremor, no entanto, é golpe de teatro. E a relação com o material de pesquisa sofre interferência ostensiva do processo cinematográfico, fonte das rupturas: o filme é permeado de véus, interrupções na trilha sonora, explorações lúdicas da relação pintura/música, repetições que evidenciam que o som está a sair de uma fita e de equipamento eletrônico. A consciência de limites resolve-se, novamente, no recurso à anatomia, auto-ironia do explorador que comenta seu próprio drama de unidade e separação com digressões irônicas e até mesmo com uma aproximação em tom de blague no instante climático em que se abre uma velha arca com partituras. O filme não se recusa a figuras, em imagem e som, a apoteose ou a devoção próprias à liturgia barroca, mas o faz de forma paródica, trazendo à baila futebol e chanchada.

Novamente, gesto heróico e auto-ironia. Temos o registro elevado do historiador sisudo, onde Omar sublinha o barroco como problema, questiona a complacente unidade passado/presente que o discurso usual pressupõe, vive a relação com este “mundo de restos” como pesadelo, drama onde o resgate é impossível... e o esquecimento também. Tal registro, entretanto, se acompanha do comentário jocoso pelo qual o cineasta dessacraliza o seu próprio referencial erudito, brinca com o tom empolado via de regra encontrado no documentário histórico.

Energético, pulsante, visceral, o cinema de Arthur Omar procura ressonâncias míticas e define uma poética ancorada no som e seu potencial de plenitude. Voltado, porém, para a materialidade e as condições sócio-culturais do cinema, apresenta sempre um movimento

---

analítico, um gosto pelo esvaziamento risonho da própria ansiedade presente em seus saltos mais ambiciosos. Namorando o mito, aciona como contrapeso a digressão, os deslocamentos da anatomia. Dentro deste balanço, desenvolve sua resposta original, estimulante, às condições concretas do tempo.

---

## Do metacinema ao pastiche industrial: o cacoete Pós

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

Um traço dominante na produção cinematográfica atual exibida no mercado é o da curtição do próprio cinema, nestas incluídas as recuperações de gêneros tradicionais – o seriado, o *film noir*, a ficção científica – em filmes que fazem questão de se comportar como antigamente. Há uma série de *revivals* oferecida pelo cinema americano, carro chefe da indústria, que representa um polo do fenômeno, e tem sua contrapartida na reflexão sobre cinema posta em cena por autores cujo nome tem destaque na faixa de consumo dos “filmes de arte”. O metacinema, por diferentes vias, é hoje presença geral. De Spielberg e Coppola a Wim Wenders (ou de Reinchenbach e Ivan Cardoso a Júlio Bressane) as claras diferenças de postura, a presença da crítica, em uns, e, em outros, da risonha celebração da linguagem tradicional, não apagam a evidência de que o momento atual define-se por uma fala, da indústria e dos autores, onde o cinema é foco central de atenção. No limite, o filme atual celebra sua “filmicidade” de modo tão ostensivo que tudo o mais de discutível presente na imagem/som é neutralizado por avaliações do tipo: “trata-se de uma obra em que tudo está lá como pretexto para o prazer de se realizar (e assistir a) um filme”. Quem acha valer a pena discutir o colonialismo de Spielberg ou o maniqueísmo de Lucas, ou o fetichismo machista de Jean-Jacques Beneix? A propósito, são basicamente filmes como o policial francês *Diva* (Beneix, 1980) e as brincadeiras como as de Brian de Palma, Spielberg, Lucas e Lawrence Kasdam que ensejam tais avaliações e também a euforia, o prazer nostálgico de contestar que, apesar de todas as mudanças, crises e rearranjos da vida no planeta, o cinema – o “verdadeiro” – continua o mesmo como fábrica de fantasia, realçado em seus efeitos pela roupagem moderna, pela presença sensorial forte de um velho imaginário que ressuscita mais concentrado, rico em detalhes.

### O fetiche da técnica

O fetiche do aparato técnico, a nostalgia pelo clássico e a curtição da “filmicidade” são hoje fenômenos típicos da cultura de massa, ao entretenimento normalizado, dados presentes na publicidade e na TV, máquinas reativadoras de estereótipos. É a esta face do metacinema que minha atenção se dirige, ao pastiche industrial, ao filme de ação que refaz percursos, cultua detalhes, reitera apenas, sem pretender deslocamentos críticos, distante, por exemplo, da redefinição do melodrama própria a um Fassbinder, ou da discussão do “estado de coisas” que a movimentação de Wenders elabora, entre as ruínas da Europa e a vitalidade dos *gangsters* de Los Angeles.

Sabemos que a citação do filme dentro do filme, as estratégias de imitação de estilos e o diálogo explícito com a história do cinema são dados que, desde os anos sessenta, assumiram uma conotação diferente da que se consolida na produção em série. Os Cinemas Novos – à frente a Nouvelle Vague e Godard -, o *underground* americano, fizeram da reflexividade (o cinema dentro do cinema) uma via de ataque aos // pressupostos do cinema clássico – não sua mera reprodução. Os jovens cineastas de 1960 não inventaram o metacinema (tão antigo quanto o próprio veículo, como já nos mostrou Robert Stam), mas o transformaram em expressão de uma vivência dilacerada, de uma vontade de transformação diante do jogo de interesses que impulsiona a indústria da consciência. [o número (1) da primeira nota não aparece claramente no corpo de texto, sendo que um resquício de sua impressão defeituosa pode ser vislumbrado neste ponto. Nota: Robert Stam. O Espetáculo Interrompido. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980 [sic] ]

---

## O conformismo do oba-oba

De Godard a Fassbinder, de Robert Kramer a Wim Wenders, manifestam-se o mal-estar frente à sociedade e a inquietação mais ou menos irritada frente à situação do específica [sic] do cinema. Fato que coloca suas citações, paródias, sua consciência de estilo, suas estranhezas, seu reconhecimento da “filmicidade” longe do oba-oba de quem tem neutralizado o teor crítico do metacinema e transformado seus procedimentos em cacoete, explorando a aparência do moderno sem trazer o seu *pathos*, sua interrogação, seu inconformismo.

O gênero pastiche de Hollywood é hoje uma notável volta por cima da indústria num momento em que a retração das atividades, a concorrência da TV e do vídeo, a crise da exibição, provocam um aperto maior nos mais independentes e só deixa espaço para um clima publicitário que isola o trabalho de Syberberg, Angelopoulos, Straub, Chantal Ackerman, Bresson, Manuel de Oliveira e Raul Ruiz, entre outros. Se, nesta volta por cima, o avanço da indústria se dá pela via do metacinema, reduzido à repetição do bom objeto da idade dourada, seria ingênuo pensar em termos de evolução e dizer que “conquistas da vanguarda” finalmente chegaram à esfera do consumo, como se fatalmente deversem chegar e como se tal fato fosse, em si, sinal de um progresso. A dialética entre o novo e o velho, entre vanguarda e diluição, tal como posta por Germanine Dulac e outros artistas dos anos 20 e retomada por Umberto Eco nos anos 60, é enganosa pois pressupõe uma certa harmonia e divisão do trabalho entre grupos avançados e disseminadores, cada um cumprindo seu papel, nos moldes da colaboração entre ciência pura (conquista) e aplicada (disseminação). No plano estético, tal modelo de progresso auto-alimentado mascara a relação de antagonismo entre diferentes esferas da produção e faz esquecer a anulação e deformação implicadas na apropriação de imagens e idéias pela rotina industrial dos meios. Experiências como a surrealista ou a expressionista não ganharam em elaboração e não ampliaram seus efetivos interlocutores quando seus traços de estilo reapareceram domesticados, seja na sequência [sic] onírica do filme *c o n v e n c i o n a l* [sic] (penso em *Spellbound* de Hitchcock) ou na galeria de monstros de Hollywood na rotina do terror; o que há e vampirismo e banalização quando passamos de *Blow-up* (Antonioni) a *Blow-out* (Brian de Palma), ou do *underground* para um cinema jovem tipo *Easy Rider* (1969), ou de *Chelsea Girls* (Warhol, 1966) à autodiluição do grupo de Warhol com o cinema-curtição de Paul Morrissey lançado no mercado. A produção mais recente traz primores de diluição, com destaque para a estupidez da versão video-clip [sic] de *Metropolis*.

### Um mero depois

O movimento de refluxo é notável e é preciso boa dose de otimismo progressista para ver o pastiche geral como estabilização de conquistas. Com o abandono dos valores de um cinema de autor mais radical e mais original, com a dissolução do que havia de político e de desmistificador [sic] no metacinema, estamos agora instalados na engrenagem da repetição e da fantasia dita pós-moderna. Tal rótulo está no ar para caracterizar algo que tem a ver com o cinema aqui focalizado. Entendamos o pós deste moderno como um mero *depois* dentro da cronologia e um *não mais* dentro da constatação da ausência, no pastiche industrial, do que caracterizava o // cinema moderno como cultura de oposição, resistência no campo mesmo da produção que não anda sem o concurso do grande capital. A tônica hoje é a vitória de uma dimensão cínica dessa produção, dentro de um confronto de poderes onde a hora é da nostalgia programada pelas grandes corporações que moldam os signos do nosso cotidiano. A atmosfera é tal que veio a dinâmica dos meios confirmar o diagnóstico de Andreas Huyssen em sua análise de um percurso secular da cultura marcado pelo combate das duas modernidades, a da comunicação de massa, e a da oposição expressa na experiência artística mais radical:

---

“Ironicamente, a tecnologia ajudou a emergência da obra de arte de vanguarda e sua radical ruptura com a tradição mas, ao longo do processo, retirou da vanguarda aquele espaço necessário de respiração junto à vida cotidiana”. (2) [Nota: Andreas Huyssen. “The Hidden Dialectic ‘ The Avant-Garde/ Techno logy/ Mass culture”], em *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*, org. Kathleen Woodward, Madison, Coda Press, 1980. [sic] ]

Nestes termos mais gerais, a atmosfera pós-moderna aparece como fenômeno típico ao avanço da sociedade de consumo e da tecnologia dos meios, principalmente nas últimas décadas, a indústria cultural selando sua hegemonia e retraindo as vanguardas (3). [Nota: Para uma apreciação ampla destas relações, ver “Postmodernism and Consumer Society”, artigo de Fredric Jameson publicado no livro *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Cultura* [sic] org. Hal Foster, Washington, Bay Press, 1983. A sair na revista *Novos Estudos – Cebrap*. [sic] ] No cinema, tal atmosfera se instala mais decisivamente ao longo dos anos 70, em plena ressaca após a radicalização do final dos anos 60 marcada pela iconoclastia dos cineastas desconstrutores (Godard pós-68, Straub), cuja polêmica domina a reflexão crítica e cujo cinema ascético assume a destruição do ilusionismo como base de sua militância política. No refluxo, há o anti-teoricismo da crítica (os *Cahiers*, por exemplo, voltam ao estilo pré-68) e há uma reposição, de consequências [sic] gerais, dos termos do ilusionismo: nova impostação lúdica e nova tecnologia. A ascensão de profissionais dispostos a tomar seu lugar no seio das grandes corporações se configura bem no artigo de Noel Carroll (4) [Nota: Noel Carroll. “The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and Beyond)”, em *October* nº 20, Primavera 1982. [sic] ] que traça o perfil dos cineastas jovens de Hollywood, descrevendo em detalhes o caminho tomado pela indústria nos anos 70 e 80. Explica-se aí como a nova geração de cinéfilos que se educaram em universidades, engoliram o repertório do cinema, curtiram a Nouvelle Vague e começaram (alguns apenas) com espírito de utopia transformadora próprio aos radicais dos anos 60, acabaram, no desdobramento profissional, por se tornar peças-chave na revitalização dos velhos gêneros, atividade onde, mais do que tudo, comportam-se como corporação de *experts* disposta a ostentar competência, mesmo que esta se volte para o inconsequente [sic] pesadelo divertido ou a exposição estilo fliperama de uma tecnologia avançada, *habitat* de super-heróis sentimentais e fascistóides.

### Baile de máscaras

Fato curioso, a imitação de estilos e a execução correta de regras de gênero tornam-se dominantes justamente quando, até para efeito publicitário, dá-se privilégio ao autor na dinâmica da indústria. Diretores adquirem *status* nas referências históricas e o cineasta atual faz valer o seu selo como mercadoria. Mas seu gesto maior, longe do impulso (romântico?) de expressão pessoal de uma interioridade, é o de vestir uma máscara estilística, é o recurso à autoridade de um fazer do passado. Optando pela citação que é repetição, o cineasta faz do reconhecimento do estereótipo o alicerce de sua autoria e constitui sua identidade, não como algo originado numa subjetividade irreduzível, mas algo de superfície, dado de informação, não de experiência, que resulta da atualização de possibilidades oferecidas pelo repertório da esfera cultural na qual se insere. Sua tarefa parece ser a de confirmar, de modo caricatural, uma formulação teórica moderna que nos reitera o quanto a identidade é um assumir imagem, e o autor uma construção imaginária. (vale lembrar a enorme distância entre a lucidez de *Zelig* de Woody Allen, que trabalha a “síndrome do camaleão” e metaforiza o processo que discuto, e o mero exercício do mimetismo na confecção de pastiches).

Se a repetição em cadeia exige uma competência de imitação impossível sem o contato com modelos e cópias, sem cinemateca ou videoteca, assinalemos que tal acervo de imagens e

---

sons não é assimilado como história. O que temos, de fato, é uma desconexão [sic], é a criação de uma coleção sincrônica de esquemas possíveis. Desaparece qualquer ordem temporal que possa investir os estilos de um sentido que dependa da inserção do repertório fílmico em processos mais amplos, onde cinema e sociedade marquem suas articulações. A regra é imagem e som serem devolvidos à circulação como fragmentos autônomos de um passado que se ignora. Basta que a apropriação vise a um dado fílmico e o resultado traga o índice desejável, mas difuso, do “como antes”. No caso do *revival* do seriado à Spielberg, a brincadeira bem conduzida configura uma cultura infantil apta a oferecer ao espectador adulto o alibi de uma fruição “em nível superior” que comporta um sentimento de erudição: ele sabe da repetição e tira prazer desta relação de segundo grau, distanciada (nada a ver com Brecht), com a representação. Esta é golpe de teatro que festeja um anacronismo. O filme cita clichês e, ao enunciar qualquer bobagem, a coloca entre aspas, insinuando que esta simulação não compromete ninguém. Há uma relação oca entre profissionais e aficionado: um celebra os valores que repõe enquanto finge não querer dizer nada, o outro assume nada haver de relevante além da boa performance.

### **Atestado de esperteza**

A vivência de um imaginário particular do cinema como fetiche e o culto à repetição competente desse imaginário resultam num teatro de fixações, idolatrias e mascaramentos pelos quais a experiência cinematográfica vem participar dessa tendência mais geral à teatralização a cultura, preferência pela intensificação do “jogo de cena” que invade a música popular e seus vídeos clips, a publicidade, o jornalismo, o discurso dos meios, o comportamento, a vida cotidiana.

Dentro do universo de simulações em que estamos mergulhados, o amor sedativo pelo cinema clássico marca uma nova cinefilia, vivida como regressão nostálgica, que se distancia da cinefilia de ontem, vivida como promessa do novo meio (a tecnologia alimentando a subversão das artes). Se o espírito de cineclube é herança dos entusiasmados do começo do século, sua tônica dominante é hoje a compulsão colecionadora do fã. como tal, está aí disseminado em nosso teatro cotidiano, onde a curtição de um vasto repertório de imagens é capaz de nos fornecer um atestado de esperteza que, afinal, pode ser a máscara ágil que recobre o imobilismo diante dos impasses do presente.

---

## Os transgressores de todas as regras

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

Tal como o título sugere, “Bang Bang” (1970), de Andrea Tonacci (que será exibido a partir de terça em SP), se apresenta de imediato como paródia do filme de ação, do policial clássico dos anos 40/50. Sua referência mais visível é a do período do cinema americano que corresponde aos anos de formação da geração de cineastas que redefiniu a linguagem do cinema ao longo dos anos 60.

A imagem que acompanha os letreiros do filme nos traz os dados desse cinema de gênero e de sua imitação travestida – a comédia brasileira dos anos 50. Tonacci sublinha desde logo seu gesto de retomar elementos de um outro tempo, peças de um repertório que ele vai buscar num grande armazém de sucata industrial em Belo Horizonte.

A composição é magistral: o plano longo, sem cortes, focaliza inicialmente os bandidos do filme; em seguida, um movimento de câmara [sic] descortina o contexto da garagem-depósito de onde saem, como de um estoque, os protagonistas e o velho carro de luxo, conversível, emblema maior de um imaginário social e cinematográfico associado a consumo, progresso, ação, espetáculo.

Falo em paródia. Como tal, em sentido mais amplo (e moderno), “Bang Bang” se faz essencialmente pelo diálogo com outros filmes; é reflexão sobre cinema que cita e comenta o conhecido para ir além, criticar, provocando uma platéia que já dispõe de um código para ler certos gestos, certa colocação de música, um estilo de montagem.

Como paródia na acepção mais corrente, “Bang Bang” é uma comédia satírica feita de deslocamentos pelos quais as figuras que são componentes no filme de gênero tornam-se aqui incompetentes, suscitando o riso pela sua desarmonia com o mundo dos objetos, das máquinas e da sua própria ação. Nesta direção satírica, não faltam as caricaturas: máscaras grotescas estampam na cara o desajeito das personagens, conferindo às ações uma dimensão circense apta a lembrar algo como os três patetas (e são três bandidos) ou figuras da chanchada, peças de uma tradição popular que extravasa o cinema.

### Agressão e alusões

Pelo dito, nada permite entrever o que há de subversivo em “Bang Bang”, entender porque este filme tem ligadas a si as idéias de agressão e marginalidade, ou seja, os rótulos do cinema mais ousado no período pós AI-5. Afinal, “o cinema dentro do cinema”, em princípio, nada tem de agressivo e sabemos o quanto nas últimas duas décadas a auto-referência e as citações dos gêneros tradicionais tornaram-se um traço de época, um elemento que se fez também presente de modo amplo no cinema industrial destinado a grandes platéias.

Há um grande prazer neste jogo de alusões, marca de uma cumplicidade refinada filme/platéia tornada usual nos anos 80. Por sua vez, a sátira de “Bang Bang”, ao trabalhar a distância entre a pretensão das personagens e sua performance, nos traz um desfile de incompetência onde o mecanismo do riso, novamente, se presta à cumplicidade filme/platéia sem motivo para estranhezas. Tampouco seria motivo de escândalo a ironia dirigida à família – sim, porque os gangsters em ação confundem-se com o trio familiar motorizado tratando de realizar um programa de Domingo, um lanche na cidade ou um piquenique no campo.

É na estrutura do filme que vamos encontrar o seu aspecto “agressivo”, pois a combinação de rigor e deboche em Tonacci é muito peculiar; sua fala irônica sobre a incompetência envolve um convite para que o espectador se coloque em outro regime de fruição, fora da ansiedade pela fluência da história. Ao contrário do “cinema dentro do cinema” que se vale do

---

filme de ação e faz as suas brincadeiras e citações mas deixa intactos os princípios do espetáculo convencional, “Bang Bang” apresenta uma recusa radical das regras habituais do jogo. Diz não ao imperativo da continuidade de ação e movimentos, altera o critério de composição das cenas, abre espaço para que uma conversa mais direta ou a provocação definam a relação ator/platéia (aqui, é chave a presença de Paulo César Pereio, mestre de ironia, como figura central de “Bang Bang”).

### **Paradigma da perseguição**

À medida que o filme justapõe as sequências [sic], somos desafiados em nossa posição de espectadores. Nosso primeiro trabalho é tratar de entender as regras do jogo, fato que provoca uma ruptura, temporária ou incorrigível, daquela cumplicidade filme/platéia fundamental para a máquina do consumo. As promessas de narração não se cumprem, a montagem constrói situações para logo dissolvê-las (ou fazê-las se prolongar indefinidamente, sem resolução, como nas longas perseguições em campo aberto).

O arremedo de ficção existente no filme revela-se repetição indefinida do mesmo paradigma: o esquema clássico da perseguição. Este não passa de um pretexto para outro jogo cujo objetivo é colocar em relevo o que em geral é solo invisível da experiência cinematográfica. Cada situação, tomada em sua estrutura interna, sugere, com um mínimo de elementos, o quanto nossa atenção deve concentrar-se na performance, no processo mesmo da construção de imagem e som.

A câmara [sic] se mostra, a filmagem se explicita, o plano-sequência [sic] se alonga de modo a escancarar o princípio que domina a composição da imagem; a montagem se faz bem demarcada, visível, especialmente quando os gestos do prestidigitador deflagram os cortes e nos lembram as afinidades entre o truque do cinema e a tradição da mágica de palco. A performance da dançarina, possível figura de fundo no filme de ação convencional, torna-se aqui o centro em torno do qual gira toda uma sequência [sic] – participar do jogo de “Bang Bang” é cortar o fluxo da ficção e trabalhar a percepção desta presença, a dança e seus movimentos em oposição à arquitetura da cidade.

Via de regra, os deslocamentos dos protagonistas valem mais como mecanismo de fazer palpável a experiência de determinado espaço e a maneira de filmá-lo, seja explorando as linhas verticais da cidade, seja a extensão livre no campo ou nas estradas da região montanhosa de Minas.

### **Interação como proposta**

Antiilusionista, filme-ensaio à Godard, “Bang Bang” se insere no movimento mais amplo de questionamento do cinema narrativo na virada dos anos 60 para os 70; no Brasil, coroa todo um trajeto que passa pelas rupturas do cinema independente mais radical, o chamado “udigrudi”. Mas o toque de originalidade que o destaca se evidencia nas construções particulares e no conjunto.

Como exemplo particular, lembro o plano-sequência [sic] em que Pereio, com máscara de macaco e óculos escuros, faz a barba, toma leite de magnésia e cantarola no banheiro enquanto um sistema de dois espelhos reflete não só sua imagem mas também a da câmara [sic], fechando totalmente o circuito do olhar: lá está, visível, todo o dispositivo do cinema, sem que haja a preocupação de mostrar a equipe de filmagem, como seria usual na época (figuras humanas a nos aproximar, a “pessoalizar” o dispositivo). Tonacci atinge um grau mais apurado de abstração ao deixar isolados, compondo um sistema autônomo, Pereio-macaco, os espelhos e a câmara [sic], esta se expondo com seu corpo estático (o seu movimento-motor é

---

ruído no som direto) a formar parêntese com a figura grotesca diante da objetiva, numa interação na qual nos situamos com dificuldade (não temos lugar e olham para nós).

Olhando para o conjunto, a aproximação maior ao estilo das “agressões” de “Bang Bang” permite verificar o quanto a exposição dos mecanismos da linguagem se integra numa concepção do trabalho, da vida social e do próprio cinema como “diálogo”, concepção na qual o olhar se volta para o processo de interação, seu estilo, e não para a obsessão com a meta ou o produto final.

### **Processo à mostra**

A ironia maior do cineasta, neste sentido, se expressa num gosto especial pelo paradoxo. Em “Bang Bang”, não se trata de observar que as situações não se resolvem como esperado (efeito cômico) mas de observar que ela [sic] são irresolúveis por natureza, “funcionando” em outro nível, pois ocorrem de modo a contradizer flagrantemente a finalidade prática usual de um objeto ou mesmo de uma interação humana (estranhamento).

O telefone toca irritantemente para que Pereio continue repetindo “e o telefone, ninguém vai atender o telefone”; os dois interlocutores se encontram e discutem as várias formas de saudação de modo a condensar o diálogo e, nesta discussão sobre os termos da conversa, contradizem a própria idéia de condensação e economia. Perseguidores e vítima não param de se deslocar mas jamais dão consequência [sic] às suas ações [sic] que perdem “objetividade”. Na cena longa que serve de prólogo ao filme e se repete uma vez adiante, a câmara [sic] fixa no banco de trás do carro nos mostra Pereio entrar no táxi e dizer ao motorista, “vá andando”: enquanto o carro se movimenta praticamente em círculos, sem rumo certo, Pereio e o motorista se envolvem numa incrível discussão quanto à condução do veículo, a indignação do passageiro sendo um franco “non sense” considerando-se que protesta diante de uma falta de direção que afinal é papel dele definir.

Esta é uma situação-chave, metáfora para o andamento do próprio filme, onde o percurso é ocasião para um diálogo numa direção oblíqua que sequestra [sic] o interesse e a atenção em detrimento de um suposto desenlace ou destino do passeio.

Nos variados esquemas, e mais do que tudo pelo paradoxo, Tonacci perverte a concatenação lógica para fazer vir à tona o processo, [?] acontecer. E já sugere, em “Bang Bang”, traços que serão retomados em seus filmes posteriores, onde sempre trabalha o universo audiovisual para ressaltar processos de interação, seja revelando aspectos inesperados de algo que devia documentar supostamente com outro objetivo (Jouer Encore, Payer Encore), seja deflagrando através do cinema [?] do vídeo um diálogo novo com e entre as culturas indígenas (ver seu extenso trabalho com as diferentes tribos nas Américas).

A ironia de Tonacci é fazer a engrenagem girar em falso, especialmente a da comunicação, de modo a ressaltar que, acima de tudo, para os parceiros envolvidos no jogo, o fundamental é redefinir os termos da conversa, o estilo da caminhada, antes de correr com o olhar dogmático fixado na meta, no objetivo, no produto, possível miragem que escamoteia os dados mais efetivos do processo. Pois este é vida concreta.

---

## Revelações por dentro da câmera escura

Arlindo Machado para *O Estado de São Paulo*

Numa situação cultural como a nossa, em que a bibliografia de reflexão sobre a fotografia não abrange mais que meia dúzia de livros, um lançamento nessa área deve ser saudado, no mínimo, como um esforço para superar o atraso. É assim que deve ser entendido *Fotografia-Reflexos e Reflexões* (Lx& PM Editores [sic], 112 páginas, Cz\$ 50,00), trazendo uma assinatura bastante conhecida nos meios fotográficos brasileiros: Pedro Vasquez. O autor, além de artista sensível no manejo da câmera [sic], esteve à testa do Instituto Nacional de Fotografia, órgão de que foi também fundador. Suas preocupações na área da fotografia são bastante diversificadas: das origens do retrato, passando pela atuação de Marc Ferrez, fotógrafo oficial da Marinha nos tempos de D. Pedro II, chegando finalmente a essa revelação brasileira no âmbito internacional que é Sebastião Salgado, Vasquez atravessa o universo da fotografia com um desenvolvimento [sic] e com uma carga de informações que só podem ser fruto de sua longa experiência na área, como estudioso, experimentalista, administrador e animador cultural.

O volume de Pedro Vasquez é uma coletânea de palestras proferidas em encontros de especialistas e ensaios de apresentação em catálogos de exposições. Dado sua natureza de compilação de textos escritos para fins diversos, o resultado é desigual. Há um certo tom laudatório, inevitável em catálogos, mas que não se sustenta num volume de reflexões. O ensaio sobre a manipulação da fotografia na Revolução Constitucionalista de 32 passa muito superficialmente sobre a questão complexa e polêmica do uso institucional da fotografia, que transforma o mais “objetivo” de todos os sistemas de expressão no terreno por excelência do engodo e da falsificação. O autor obtém resultados mais ricos e consistentes quando passa a tratar das relações entre a fotografia e universo das artes em dois artigos dedicados ao assunto: um sobre os salões e a crítica de arte, outro sobre as fotos de artistas. Este último, particularmente, levanta questões essenciais sobre as relações de intertextualidade entre diferentes sistemas de expressão.

Mas o melhor da coletânea fica reservado para o final do volume: um ensaio brilhante e entusiasmado sobre o uso criativo da *Polaroid*, câmera de revelação instantânea que vem sendo descoberta pelos profissionais em razão da possibilidade que ela oferece de interferência direta na imagem. De fato, as imagens fornecidas por uma *Polaroid* só se solidificam depois de um ou dois dias: nesse meio tempo, o fotógrafo pode modificá-las à vontade, “desenhando” em cima das fotos. Os resultados não apenas surpreendem do ponto de vista estético, como também abrem para a fotografia um terreno de experimentação que o automatismo da câmera e do processamento fotoquímico nunca antes permitiram explorar com todas as conseqüências. O ensaio de Vasquez, além de examinar o alcance, as potencialidades e os limites do processo, oferece ainda uma extensa bibliografia sobre o assunto, para subsidiar aqueles que eventualmente queiram se aventurar nessa que é uma das áreas mais fascinantes da fotografia contemporânea.

---

## Mostra traz doze filmes japoneses inéditos

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

A mostra “Grandes Momentos do Cinema Japonês”, que se abre hoje com a exibição de “Silêncio” e “Vida de Casado”, começa por fazer justiça à cidade: São Paulo é provavelmente a cidade do ocidente que melhor conheceu e, seguramente, a que mais amou o cinema japonês dos anos 50 e 60; nada mais justo, portanto, que tudo comece por aqui.

Naquele tempo, o Japão estava longe de ser um país na moda. Era conhecido pela farta produção de vilões para filmes de guerra feitos nos Estados Unidos e como fornecedor de ruidosos rádios Spika, de pilha, para os operários da construção civil. Mas os cinéfilos paulistas já faziam fila junto com a colônia em frente aos quatro cinemas que, então, existiam na Liberdade.

Até mesmo um Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC), autor de um precioso livro sobre o assunto, chegou a se constituir. Nas páginas de “O Estado de S. Paulo”, Rubem Biáfora todos os domingos dava as dicas para os aficionados. O fato de a crítica brasileira ter descoberto um cineasta como Ozu antes da européia (que só veio a conhecê-lo nos anos 70), deve-se em grande parte ao estilo independente de Biáfora e, por extensão, ao crítico e historiador José Fioroni Rodrigues, que começou a frequentar *[sic]* os filmes japoneses ainda nos anos 40.

Quatro companhias enviavam seus filmes regularmente para o Brasil: Toho, Toei, Shochiku e Nikkatsu, sem contar a Shintoho, falida em 1961. O resultado era uma amostragem invejável, embora imperfeita, como tudo. Uma das provas disso é o fato de que os filmes de Kenji Mizoguchi não costumavam chegar ao Brasil (ela era contratado da Daiei) e sequer chegou a merecer um verbete no livro do GEC, embora fosse o cineasta japonês mais respeitado fora do Japão (em nível crítico, era mais apreciado mesmo do que Kurosawa). Outra prova são os 12 filmes inéditos, entre os 14 que serão exibidos no MIS e na Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, graças à Cinemateca Brasileira e à Fundação Japão, patrocinadores do evento.

### Três gerações

A mostra está longe de esgotar o time dos diretores japoneses importantes, como reconhece Tadao Sato. Ela inclusive exclui nomes que são verdadeiras paixões dos cinéfilos dos anos 50/60, como Tomu Ushida, Eizo Sugawa ou Suzumu Hani, entre outros. Nem é este seu objetivo, e sim fornecer uma amostragem sintética de um momento em que se cruzaram três gerações de realizadores: os vindo do mundo (Ozu, Mizoguchi, Gosho, Kinugasa, Naruse), os que floresceram no pós-guerra (Kurosawa, Kinoshita, Kobayashi, Tadashi Imai) e, ainda, os surgidos na virada dos anos 50/60 (Imamura, Oshida, Yoshida). Ainda que, entre si, esses diretores mostrem diferenças profundas de estilo e visão das coisas, o espectador fatalmente notará o corte operado pela época em que se formaram.

No mais, a mostra supera o que tem de incompleta graças ao ineditismo de 12 dos 14 filmes.

Alguns são básicos para a cinematografia mundial: “Era uma Vez em Tóquio” (Tokyo Monogatari), de 1953, é o filme que revelou Yasujiro Ozu na Europa. E mais: um filme que deixou os europeus boquiabertos, absolutamente surpresos de descobrirem um diretor não só à altura de Mizoguchi (tido em qualquer listagem séria como um dos grandes entre os maiores realizadores de todos os tempos), como talvez até superior.

---

Ozu e Mizoguchi, os dois gigantes da era clássica, eram em tudo e por tudo temperamentos opostos. Ozu era capaz de rejeitar uma sugestão apenas por julgá-la de realização complicada. Fixava sua câmera quase à altura do chão, raramente a movimentava, e acabava extraindo daí resultados tão imprevisíveis quanto assombrosos. Aqui em São Paulo tem sido possível ver seu “Bom Dia” (1959) e quem vê se encanta, com toda razão. Pois bem, “Bom Dia” é um filme menor perto de “Era uma Vez em Tóquio [sic], discreto e abissal mergulho nas relações familiares, onde temas como velhice, solidão, pequenas ambições, dedicação ou ingratidão filiais – sempre recorrentes em seu repertório – se encontram com uma força raramente atingida pelo cinema ou qualquer outra arte.

Ao contrário de Ozu, Mizoguchi ganhou entre seus colaboradores o apelido de “sanguessuga diabólica”, tal o nível de exigência e a complexidade de cada um dos planos-sequências [sic] que elaborava, sua marca registrada. Este perfeccionista, que gastava todo seu dinheiro em bordéis, tomou a mulher como tema privilegiado. Em “Os Amantes Crucificados [sic]”, filme de sua última fase, o amor proibido entre uma mulher casada e um funcionário é o principal foco de atenção do cineasta.

Para se ter idéia da sofisticação da nipo-cinefilia paulistana, basta recorrer às anotações de um deles, o poeta Orlando Parolini, ex-crítico do jornal “São Paulo Shimbun”, que em um ano apenas assistiu [sic] mais de cem filmes japoneses e via Kurosawa com certo desdém: “Um confeiteiro”. Exagero à parte, de Kurosawa será possível ver um inédito de início de carreira, “Não Lamento Minha Juventude”, de 1946) [sic].

## Anos 60

A lista do primeiríssimo time está longe de se esgotar por aí. A tradição intimista vem representada ainda por dois monstros sagrados: Mikio Naruse – outro cineasta da mulher, mas numa direção diferente de Mizoguchi – e Heinosuke Gosho. Em ambos, mas especialmente em Gosho, o ritmo particular do cinema japonês, bem mais lento do que o ocidental, é marcante. Em ambos, a paixão pelo detalhe é acentuada. De Gosho, será mostrado “De Onde se Avistam as Chaminés”; de Naruse, “Vida de Casado” (hoje) e “O Amor que não Morreu”.

Da geração dos anos 60, o nome mais conhecido é Shohei Imamura, ganhador da Palma de Ouro em Cannes com “A Balada de Narayama”. Sombrio, sensual, de um realismo duro, não raro voltado à perversidade, Imamura é um crítico feroz do Japão contemporâneo. Sobre “O Profundo Desejo dos Deuses” (1968), ele disse em entrevista ao crítico francês Max Tessier que “quis mostrar estas pessoas bem à margem da sociedade japonesa moderna, muito artificial e pretensamente democrática (...) [sic] Para mim, a cultura do sul é mais real e é um meio de criticar a civilização industrial moderna do Japão”. Filme de ritmo lentíssimo, “O Profundo Desejo” é, segundo Tessier, “a última exploração do autor da ‘origem dos japoneses’ e de uma forma de sociedade primitiva, onde prevaleceria ainda uma noção lúdica da vida, se opondo à ordem e ao culto do trabalho no Japão moderno.”

Masahiro Shinoda abre a mostra com “Silêncio” (1971) e é talvez o mais discutível dos nomes presentes à mostra. É estranho sem deixar de ser estetizante e Max Tessier o considera apenas “o terceiro ‘outsider’ da Shochiku, com Nagisa Oshima e Yoshishigue Yoshida”. Já Seijun Suzuki, teve trajetória um pouco diferente da dos seus parceiros de geração: a princípio considerado apenas um bom diretor comercial, terminou se tornando ídolo de estudantes e intelectuais. Acabou despedido da Nikkatsu, cujo presidente considerou seu “A Marca do Matador” (1967), “incompreensível”. Suzuki deu a volta por cima e se impôs como autor de primeira linha, o que seu “Vida Cigana” (1980) tentará demonstrar.

---

## “Portal do Inferno”

Entre os diretores da geração do pós-guerra, vêm, além de Kurosawa, Kaneto Shindo (discípulo de Mizogushi, muito conhecido por “A Ilha Nua” e “A Mulher Diaba”), com “Árvore Desfolhada” (1986), o irregular Kon Ichikawa, com “As Irmãs Makioka” (1938) e Keisuke Kinoshita. Kinoshita é o mais importante dos três: um experimentador por excelência, analista da sociedade japonesa do pós-guerra, maravilhou os cinéfilos paulistas com “Os Murmúrios do Rio Fuefuki” (1958), filme colorido a mão fotograma por fotograma. Dele são os dois não-inéditos da mostra: a comédia “A Volta de Carmen” (1951), que inaugurou a era da cor no cinema japonês, e “Sublime Dedicção” (1954). O gosto experimentalista de Kinoshita ainda se mostrava muito vivo em seu último filme mostrado no Brasil, “Pais e Filhos”, em 1982.

Por fim, não por último, vale dar toda atenção a “Portal do Inferno” (1954), de Teinosuke Kinugasa. O autor forma no primeiríssimo time dos diretores que vieram do mudo. Um dos mestres que contribuíram para impor o épico como uma das vertentes fundamentais no Japão, seus filmes são considerados deslumbrantes sobretudo pelo esplendor visual. “Portal do Inferno” tornou Kinugasa famoso internacionalmente. Com ele, ganhou a Palma de Ouro em Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro. Honrarias não são um critério máximo para aferir um filme, sem dúvida, mas não é necessariamente o último. O início dos anos 50 é o momento em que o cinema japonês começa a chegar com força ao ocidente, graças, com frequência [sic], aos festivais internacionais. É o momento em que começa, também, seu “período de ouro”, quando, como disse Jairo Ferreira, ex-crítico do “São Paulo Shimbun [sic]” e da **Folha**, só a cinematografia norte-americana rivalizava com a japonesa. Não era um radical: para muitos, nem os americanos chegavam aos pés dos japoneses.

---

## O “filme negro” de Marguerite

Arlindo Machado para *O Estado de São Paulo*

Só mesmo o inesperado sucesso de Marguerite Duras como romancista poderia explicar a publicação no Brasil de um livro como **Os Olhos Verdes**, tradução (ampliada) de um número do **Cahiers du Cinéma** preparado pela própria escritora e dedicado ao seu trabalho como cineasta. Se a escritura de Duras tem certo apelo popular, por utilizar materiais recolhidos da subliteratura de massa, reinterpretados todavia numa perspectiva rigorosamente moderna, o seu cinema, pelo contrário, não faz nenhuma concessão ao gosto médio e se impõe como a expressão mais acabada e radical da cinematografia contemporânea.

A leitura de **Os Olhos Verdes** pode ficar, portanto, bastante prejudicada entre nós, não apenas porque os filmes de Marguerite Duras jamais foram exibidos no Brasil (a não ser em sessões privadíssimas), mas sobretudo porque nos falta o contexto necessário para situar as discussões que o livro propõe. É verdade que o leitor habitual de Duras, esse leitor que, paradoxalmente, só aprecia o cinema de acabamento industrial, pode fazer uma leitura apenas descompromissada da obra. Assim fazendo, ele perde, entretanto, o que há de mais cintilante em **Os Olhos Verdes**: uma reflexão perturbadora e limítrofe sobre a arte de fazer filmes.

“Tenho uma relação de assassinato com o cinema”, confessa Duras. A frase é chocante, mas exprime bem o seu projeto cinematográfico: fazer um cinema na contramão da indústria, cinema de minoria, de baixo orçamento, de perfuração de limites (econômicos, estéticos). O que ela quer, em última instância, é atingir aquilo que ela mesma chama de “filme negro”: uma imagem ou uma sucessão de imagens tão absolutamente esvaziadas de sentido, que sobre elas poderiam ser colocados quaisquer textos, quaisquer vozes, quaisquer sons. “Com o filme negro – afirma Duras – eu chegaria à imagem ideal, ao assassinato confesso do cinema.”

A busca da imagem “preta” e vazia, no cinema de Duras, tem como contrapartida uma trilha sonora de surpreendente efeito, donde deriva a designação que lhe deram alguns críticos: um cinema de vozes. Duras está sempre experimentando novos espaços para os seus textos (leitura pública, teatro) e o cinema aparece como um desses espaços, talvez de todos o mais privilegiado. A rigor, nem se pode dizer que seus textos sejam **falados** (representados) no cinema, pois na verdade eles são ostensivamente **lidos** ou **declamados** diante da câmera, como ocorre também nos filmes de Straub, Godard, Syberberg, Jancso, Glauber e Bressane, com os quais o cinema de Duras tem afinidades.

Fora desse contexto de radicalidade em que se inscreve o cinema contemporâneo, **Os Olhos Verdes** corre o risco de ser consumido apenas como uma antologia de crônicas, dentro de uma jogada comercial destinada a aproveitar o sucesso editorial de Marguerite Duras. Numa outra perspectiva, entretanto, é leitura obrigatória para todos aqueles que mantêm com o cinema uma relação mais fecunda do que a mera cinefilia.

---

## Júlio Bressane redefine o ver e o ouvir no cinema

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

A tradução em vídeo de cinco filmes da primeira fase de Júlio Bressane torna mais acessível um dos pontos altos da criação no cinema brasileiro dos últimos vinte anos.

Eis aí parcela de uma obra cuja originalidade vem operando um novo recorte na tradução [sic], dada a sua decisiva ampliação dos horizontes frente à moldura dominante desde o pós-guerra, do Neo-Realismo ao Cinema Novo. Radicalizando o diálogo com Godard, incorporando outras referências, a ruptura de Bressane a partir do final dos anos 60 aprofundou o repensar o cinema – entenda-se aqui todo o cinema – de modo a provocar um estranhamento e uma revelação.

### Olhar lacônico

Estranhamento porque, para o espectador desavisado, sua invenção instaura o não habitual. A experiência (mundo e linguagem) articula-se em nova matriz, gerando um olhar e uma escuta dotadas de um quê de enigmático que agride ou fascina e certamente não permite a indiferença. Há uma contundência nas imagens, vinda da qualidade própria dos gestos – basta lembrar a violência dos bandidos de “O Anjo Nasceu”, os crimes em família de “Cara a Cara” e “Matou a Família e Foi ao Cinema”. O seu impacto decisivo, no entanto, resulta da composição da cena, do desconforto gerado pelo modo de irrupção do acontecimento que aparece desvestido das explicações usuais, pois o olhar de Bressane é lacônico, sem a montagem enfática que orienta as identificações e os investimentos do espectador.

Revelação porque, na sucessão de seus filmes, arma-se um diálogo com momentos típicos da história do cinema – os filmes inaugurais do início do século, a vanguarda de vinte e “Limite” (sua síntese brasileira), a comédia musical, o clássico noret-americano – capaz de redefinir o sentido dessas experiências e, no mesmo movimento, deixar clara a presença densa do tempo na própria maneira de construir o olhar no seu cinema. Este sabe seu momento e não invoca o passado ou outro discurso para repetir mas para avançar numa nova direção.

“O Rei do Baralho”, por exemplo, não é retorno pleno à Cinédia dos anos 30 e 40 embora se constitua através deste chamado; ele incorpora uma luz e um jogo de cena de outro tempo, mas sua disposição das cartas é radicalmente distinta e faz dele outra coisa. Ao celebrar uma afinidade, o filme marca entretanto uma distância que, digamos assim, instala a oposição entre o dado de origem e a nova interrogação, entre a versão inocente e a recriação poética, entre o romanesco do enredo da chanchada e a exploração vertical de seu imaginário que desfaz a trama horizontal para destacar a força própria do fragmento.

### Afinidades inesperadas

O diálogo entre a “versão inocente” e a recriação poética é uma feição característica do olhar de Bressane, que se desloca do momento (primeiro) de fascínio da imagem ao da reelaboração, instante de separação em que ele monta uma nova perspectiva e oferece um novo contexto para ela.

O essencial é produzir intersecções: o popular e o erudito, cinema e poesia, passado e presente, luz e vibração sonora. O ponto de partida pode ser o universo melodramático da imprensa sensacionalista sempre a fabricar o insólito (“Matou a Família e Foi ao Cinema”), outros segmentos do filme de mercado – como a pornochanchada de 70 e 80 (o cinema inocente) -, a obra prima literária (“Brás Cubas”) ou o imaginário encontro Oswald de

---

Andrade /Lamartine Babo. A estratégica [sic] tem sido sempre a mistura de gêneros, o confronto do sublime e o grotesco, o deslocamento paródico à Oswald, a atenção ao procedimento estético capaz de revelar afinidades inesperadas.

Há, portanto, um movimento que estabelece pontes, entre dois momentos ou dois universos culturais, pela citação da obra de vanguarda – fílmica, literária, musical – e pela reelaboração do imaginário popular do “cinema inocente”. Este movimento faz ver, no entanto, o dado inelutável da separação, pois tal diálogo atravessa tempo e espaço mas não se põe como realização da unidade utópica, integração plena das diferentes esferas da cultura. O mundo de Bressane não é de totalização, sentido acabado, perfeição. É tensionado, expõe fraturas. Nele, passado e presente não se unem, trocam olhares – condição para o avanço.

A experiência do tempo, no cinema, se configura como um constante recomeço, sempre a partir de um novo patamar, reconhecida a ausência do “telos” (fim da história) capaz de nos dizer o destino do movimento. Como algumas de suas personagens, Júlio Bressane enfrenta esta captura do tempo, a separação da origem. Seu cinema não inocente reconhece um limite para a sua comunhão com a experiência que põe em cena, mesmo quando a conjunção é seu horizonte.

É chance agora de observar mais a fundo o estilo disjuntivo de sua mise-en-scène, sua típica liberdade de câmera e montagem que constrói um olhar não atrelado à ação ficcional, ora encontrando as personagens, ora delas se afastando para interrogar o mundo, reinventar a escuta. O que neste estilo tem se afirmado é uma nova poesia da imagem e do som.

---

## A odisséia “Tron” prenuncia o futuro do cinema

Arlindo Machado para a *Folha de São Paulo*

A maneira mais produtiva de encarar um filme como “Tron” é ver nela uma premonição. Num futuro próximo – talvez mais próximo do que possamos imaginar – os filmes poderão ser “rodados” inteiramente em laboratórios de informática. Cenários, objetos de cena, trilha sonora e talvez até mesmo os atores serão sintetizados em computadores gráficos de alta resolução. Recursos de iluminação, movimentos de “câmera”, codificação perspectiva das lentes e quaisquer outros efeitos visuais serão simulados por algoritmos (conjuntos de instruções ao computador) concebidos especialmente para essa finalidade. E o que é melhor (ou pior, dependendo da ótica): o grau de verossimilhança ou de “realismo” dessas imagens e sons será de tal ordem que dificilmente alguém conseguirá distingui-las das imagens e sons convencionais do cinema.

Claro, esse ainda não é o caso de “Tron”. Dos seus 96 minutos de duração, apenas 15 foram totalmente sintetizados por computadores. O restante é um combinação de ação “ao vivo” (com atores reais) e fundos sintéticos gerados digitalmente. Normalmente, os computadores gráficos são utilizados para simular isso que nós chamamos de realidade. No caso de “Tron”, trata-se, num certo sentido, do inverso: câmeras e atores reais são utilizados para simular a iconografia do computador, como se tivessem sido gerados numa mesa de sintetização. E mesmo os 15 minutos de autêntica simulação (com o perdão do paradoxo) estão longe ainda do poder de sugestão do realismo fotográfico, denunciando-se facilmente como artifício de computador.

### Cenário estilizado

Não foi por acaso que o realizador Steven Lisberger transformou programas de computadores em personagens e os fez evoluir num cenário estilizado composto de circuitos flamejantes, colocando-os a participar de confrontos típicos de fliperamas ou videogames. Como se sabe, “Tron” é um perfeito épico de aventuras ambientado no mundo da informática, como gladiadores de neon, motos de luz e arquitetura de vetores. Na verdade, a trama e a iconografia “cibernética” servem de álibi para justificar o estágio ainda rudimentar da computação gráfica, de modo que a falta de verossimilhança não chega a comprometer a credibilidade do mundo representado. No estágio atual da animação por computador, ainda não é possível sintetizar de forma convincente imagens complexas, como a figura humana por exemplo, ficando o “realismo” digital limitado, por enquanto, a objetos geométricos (robôs e espaçonaves) e paisagens naturais mais simples.

Um filme como “Tron”, entretanto, em que o capital investido não autoriza experiência [sic] destuídas [sic] de alcance comercial, reclama algo mais que robôs e espaçonaves, mas também estruturas narrativas familiares ao grande público e personagens “humanos” com os quais se identificar. Quer dizer: tudo deve ser suficientemente estranho para indicar uma dimensão diferente da realidade e suficientemente familiar para que o público possa se envolver na trama, como o faz em qualquer filme de ficção. A solução encontrada foi combinar ações fotografadas com atores reais e cenários simulados por computadores.

Essas limitações não diminuem, todavia, o mérito do filme. Ele permanece, ao lado de “The Works” de Lance Williams e “The Adventures of Andre and Wally B.” da Lucasfilm, um dos reforços mais consequente [sic] em direção a alguma outra coisa em que está se transformando o cinema. Claro, estamos ainda na pré-história da animação por computador, onde tentativas como a de Lisberger lembram com muita insistência os primeiros rascunhos de

---

Porter e Méliès em direção à arte do filme. Mas é um equívoco fingir ignorar a sua contribuição. A introdução da informática no trabalho de produção de filmes deverá mudar substancialmente a natureza do cinema, a métrica [sic] que os recursos de sintetização de imagens e sons forem se tornando acessíveis a produções mais modestas e a talentos não necessariamente técnicos.

---

## Nós e a outra

Jean-Claude Bernardet para *O Estado de São Paulo*

Em **A outra** – péssima tradução de **Another woman** de Woody Allen – o personagem interpretado pela atriz Gena Rowlands convida Mia Farrow para almoçar num restaurante. O primeiro plano do restaurante mostra Rowlands pelo enquadramento de uma porta. Ouvimos sua voz comentar a situação e a vemos e ouvimos falar com Mia que não vemos. Mia está fora de campo. E [sic] um plano extremamente coerente com a situação. Mia é uma mulher misteriosa para Rowlands. A voz que Mia dirige a seu psicanalista penetra por uma boca de aeração no escritório de Rowlands que se perturba profundamente com a situação. Ao limite, Mia pode ser uma fantasia de Rowlands. Allen construiu portanto com muita lógica este primeiro plano da seqüência do restaurante, ocultando o personagem de Mia. No entanto, após este belo plano, o seguinte nos mostra Mia como interlocutora de Rowlands. Já acho menos interessante este segundo plano: me parece desnecessário do ponto de vista narrativo, devido ao caráter do personagem de Mia, e destrói a força do plano anterior.

Mas não é disso que quero falar. O plano em que vemos Rowlands pelo enquadramento da porta ficando Mia no espaço oculto, lembra incrivelmente vários planos de um filme de Júlio Bressane em **Matou a família e foi ao cinema** (1968). Por exemplo aquele em que se via a atriz Renata Sorrah pelo enquadramento de uma porta, jantando e conversando com o marido que estava fora de campo. Só que não havia planos seguintes mostrando a mãe de Márcia ou o marido de Renata. A narrativa de Bressane era muito mais radical e diante dela Allen parece fazer concessões narrativas.

Não é só o enquadramento das portas que lembra o estilo e o tratamento do espaço de **Matou a família**. Também o primeiro plano do filme, com Rowlands aproximando-se da câmera por um longo corredor: essa trajetória dos corredores e a profundidade de campo, Bressane as explora muito em **Matou a família**, o que ele tinha começado a fazer no seu primeiro filme, **Cara a Cara**.

Concluir disso que Allen plagia Bressane seria ingênuo; provavelmente Allen não conhece Bressane e de qualquer forma seu referencial temático e seu universo estilístico são outros. Mas essa afinidade não deixa de ser perturbadora.

O cineclubista Getúlio Vargas apresentou recentemente uma bela retrospectiva da cineasta belga Chantal Ackerman, uma raridade não só no Brasil onde ela era totalmente desconhecida, mas inclusive na Europa. Ackerman foi a realizadora de importantes filmes experimentais, como esse **Je Tu Il Elle** (Eu Você Ele Ela) produzido em meados dos anos 70. O estilo e a força dramática do filme são indiscutivelmente pessoais. Mas esse esvaziamento da ação, essa encenação de um despojamento franciscano, essa fotografia num branco e preto tosco e árido, essa granulação da imagem, tudo isso não deixa de lembrar fortemente características de filmes de Bressane do final da década de 60, como **O Anjo nasceu**. O que não deixa de ser perturbador.

Allen é um nome internacional. Ackerman não é internacional, mas seu cinema experimental conhece um amplo reconhecimento europeu. Bressane é mal conhecido até no Brasil. Bressane é um grande criador cinematográfico (e não deixa nada a dever a um Glauber Rocha) que elaborou um estilo extremamente pessoal e de grande força expressiva. Somos alguns a reconhecer isso, o suficiente para que tal afirmação não pareça estritamente pessoal. Só que as informações estéticas elaboradas por Bressane não chegaram a ser valorizadas, não tiveram circuito que lhes permitissem circular nacional e internacionalmente, não gozaram de mecanismos de divulgação, de promoção que as legitimassem nem mesmo para um público cinéfilo. Ai está a nossa tão alegada mediocridade. Não na incapacidade de cineastas

---

brasileiros criarem, e sim na quase total ausência de sustentação social da criação. Nisto somos periféricos ou, melhor dito, somos oprimidos, a tal ponto que nem nós mesmos somos às vezes capazes de reconhecer em filmes estrangeiros que nos chegam formas narrativas, personagens, elementos estilísticos etc. que já existem no cinema brasileiro há tempo, e que não existem em decorrência de cópia de modelos, mas que foram criadas por cineastas brasileiros.

Cito Bressane porque **A outra** e os filmes da Ackerman foram apresentados recentemente no Brasil, mas outros exemplos poderiam ser dados. Por exemplo, o de Artur [sic] Omar cuja retrospectiva apresentada num recente festival de cinema experimental no Canadá surpreendeu o público. O grão mestre do cinema experimental norte-americano, Stan Brackage, chegou a dizer que depois de ter visto estes filmes estava obrigado a refazer sua lista dos melhores filmes (deixemos de lado a ingenuidade de tais classificações). Decorreu dessa apresentação no festival canadense o interesse do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que já programou para as próximas semanas duas sessões da retrospectiva de Omar. Mas Omar continua desconhecido até mesmo no Brasil, onde há mais de oito anos que estamos tentando publicar suas **Investigações cinematográficas**, sistematicamente recusadas por todas as editoras às quais apresentamos os originais.

A mediocridade na qual cineastas brasileiros estariam lamentavelmente atolados é antes de mais nada uma total falta de percepção das elites culturais locais, no que se incluem os jornalistas, a insegurança dessas elites que têm um medo pânico de sustentar valores cinematográficos criados no Brasil – poderiam cometer uma gafe cultural diante do belo mundo internacional! – a total ausência de meios de divulgação e legitimação. Aí começa a mediocridade.

---

## Para acabar com a chanchada

Jean-Claude Bernardet para *O Estado de São Paulo*

O livro [sic] Sergio Augusto [sic], **Este mundo é um pandeiro**, e o ciclo de comédias brasileiras que a Sala Cinemateca acaba de apresentar, permitem repensar coisas a respeito dessa comédia chamada chanchada. Em primeiro lugar, o que é uma chanchada? Se for uma comédia musical carnavalesca, então muitos filmes que costumam ser enquadrados nesta categoria, não são chanchadas. Não que faltem chanchadas carnavalescas, mas nem um **Matar ou Correr**, nem um **Homem do Sputnik** são carnavalescos, e quase não são musicais. No **Sputnik**, por exemplo, há apenas dois números musicais perfeitamente enquadrados na ação, fazendo-a evoluir. Quando Norma Benguel dança imitando Brigitte Bardot, ela pressiona Oscarito para entregar o sputnik às grandes potências que o cobiçam. Nada a ver com “pára [sic] para cantar” que caracteriza a chanchada.

Se se tomar carnavalesco, não no sentido de carnaval, mas de carnavalização, conforme a recomendação de Bakhtine – isto é, uma inversão dos valores dominantes -, então o adjetivo ai [sic] também não cabe na quase totalidade desses filmes que podem ser epidermicamente satíricos mas são no fundo ideologicamente conservadores. Mesmo as alfinetadas contra o “high society” e o mundanismo não escondem uma certa sedução pelo mundo dos colunáveis. E a maior parte do tempo revela-se um desejo de ascensão social por parte dos personagens. Veja-se o **Rio Fantasia** e muitos outros filmes onde os personagens estão à cata de uma “oportunidade”.

Vendo o ciclo apresentado pela Cinemateca, chega-se à conclusão que “chanchada” é um conceito excessivamente extenso que encobre comédias de fato bastante diferentes entre si, mesmo que realizadas no mesmo período, pelas mesmas produtoras e com os mesmos atores. Botar todas essas comédias no mesmo saco oferece o inconveniente de confundir os realizadores entre si e perder as particularidades dos realizadores e dos filmes. E há reais diferenças entre eles. Diferença de qualidade: um Vitor Lima não parece ter o talento de um Carlos Manga; a julgar pelo seu **Massagista de Madame**, onde não obtém o mesmo rendimento cômico de Zé Trindade que Eurides Ramos em **O Camelô da Rua Larga**, Watson Macedo negligencia claramente a estrutura dramática de seus filmes, dedicando-se muito mais aos números musicais que vai sobrecarregando de cenografia e figurinos kitsch, adotando o “camp” como estilo e forma de sedução. Veja-se o tratamento dado a Ângela Maria e a Maisa [sic] em **Rio Fantasia**. Macedo também não recusa uns toques melodramáticos, quando, por exemplo, sua **Grande Vedete** (Dercy Gonçalves) capta pelo interfone uma conversa indiscreta e compreende que se tornou uma mulher envelhecida. Já Manga, que não trabalha tanto o “camp” nem é adepto do melodrama, revela talento e inteligência na estrutura dramática e mostra maior domínio que os outros sobre a linguagem cinematográfica, o que dá para perceber no uso que faz da profundidade de campo em **O Homem do Sputnik**, ou de cortes irônicos, como aquele que nos leva das patas de burros cavalgando para pernas de mulheres dançando french-cancan em **Matar ou Correr**.

Essas breves reflexões levam à conclusão de que “chanchada” é uma palavra de época que tem interesse enquanto tal, mas que temos que abandonar se quisermos entender e apreciar mais detalhadamente as particularidades dessas comédias e de seus realizadores.

Isso nos remete a um problema da história do cinema (e da arte em geral): os conceitos muito gerais têm efeito redutor, nivelam obras e realizadores, esmagando as suas particularidades. Isso aconteceu e acontece com o Cinema Novo, bem como com o Cinema Marginal. O livro de Fernão Ramos, **Cinema Marginal, a representação no seu limite**, é um bom exemplo: ele consegue captar as tendências gerais no meio das quais desaparecem as

---

especificidades de um Bressane, de um Sganzerla ou de um Candeias. Quando lançou **Gamal, O Delírio do Sexo**, João Batista de Andrade não queria que seu filme fosse considerado como “marginal” justamente para escapar ao trator redutor. A mesma coisa ocorreu com a Nouvelle vague [sic] francesa ou com o Neo-Realismo italiano, do qual, por exmplo, se diz incansavelmente que trabalhava com atores não-profissionais. O que é verdade de um **Ladrão de Bicicleta**, mas Anna Magnani e Aldo Fabrizi, atores de **Roma Cidade Aberta**, eram profissionais e não foram encontrados na rua. A generalidade do conceito de Neo-Realismo impediu que se diferenciasse devidamente a tendência católica da comunista. E assim por diante.

O estudo de Sergio [sic] Augusto e a mostra da Cinemateca estimulam críticos e historiadores não só a rever a sua compreensão das comédias brasileiras dos anos 50, como também a rever conceitos históricos que me parecem não ter mais função.

---

## ‘Sermões’ vai à TV antes do cinema

Jean-Claude Bernardet para a *Folha de São Paulo*

O padre Vieira comparece pela segunda vez na obra de Júlio Bressane. A primeira foi há mais de dez anos, em “O Monstro Caraíba”. O ator era Wilson Grey, Vieira fazia palavras cruzadas e caía morto. Era uma interpretação caricata saída do Manifesto Antropofágico em que Oswald de Andrade apresentava Vieira como o inventor da dívida externa. O tempo passou. O Vieira de Othon Bastos está longe do de Wilson Grey. No lugar de palavras cruzadas que desclassificavam a oratória de Vieira, uma voz enche o corpo maciço do ator, uma garganta emite, com nobreza e sensualidade, palavras cujos meandros vão enlaçando o espectador.

A obra de Bressane afirma-se como uma ampla meditação sobre a cultura brasileira, articulada com uma meditação sobre o cinema. Os elementos dramáticos que Bressane cria são cruzamentos de signos, temas, obras marcantes na cultura brasileira, cuja decifração é proposta ao espectador. Um exemplo. Othon Bastos não foi escolhido para criar o personagem apenas por causa de seu notável talento, mas também porque por ele passa Glauber Rocha. Em Othon Bastos, fundem-se o Vieira de Bressane e o Corisco de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, conjugando o barroco de Vieira, o de Glauber e o de Bressane. A inserção em “Sermões” de trechos do filme realizado em Juazeiro (1936) em que Benjamin Abrahão apresentava na tela o próprio Lampião, confirma a componente Corisco-cangaço no personagem de Vieira-Bastos. O que também nos remete a vários momentos e atitudes cinematográficos: ficção e documentário; o cinema culto elaborado hoje que não pode não assumir décadas de cultura cinematográfica, e a atitude ingênua, “inocente” do cinema dos primeiros tempos; a cultura brasileira como uma continuidade interna que, de época em época, de obra em obra, vai retomando e modulando formas e temas. Nessa arte “engenhosa”, Bressane, Glauber, Corisco, Vieira, Canudos, Euclides da Cunha. Os Serm/tões, Haroldo de Campos, Marcel L’Herbier, Eldorado, Caetano, Brahms, sor Joana Ines de la Cruz vão se fusionando e estrelando [sic] em metáforas sem fim. E sem início. “Sermões” não é um ponto alto do cinema barroco, é um ponto alto da cultura barroca.

Quem mais curte as obras tensas e agressivas do início da carreira de Bressane, como “Matou a Família e Foi ao Cinema” ou “O Anjo Nasceu”, poderá estranhar a tranquilidade [sic], a imensa serenidade de “Sermões”. O esplendor visual e sonoro desse filme expressa a maturidade de um cineasta que cria herdando de toda a cultura que o precedeu e de todas as formas que seus próprios filmes criaram. Plenitude resplandecente que nos encaminha para a morte. Quase imperceptivelmente, o ritmo do filme ralenta nos últimos minutos. No poema final de sor Joana de la Cruz, a tela se desprende e como doce e silenciosa mortalha cobre a sala.

---

## A crise do cinema brasileiro e o plano Collor

Jean-Claude Bernardet para a *Folha de São Paulo*

A produção cultural no Brasil está em crise. Parece haver consenso entre os produtores culturais sobre esse ponto. Parece também haver consenso quanto ao fato de que a crise decorre de medidas adotadas pelo governo Collor, tais como a extinção da Lei Sarney e de instituições federais como a Pró-Memória, Funarte, Embrafilme, Fundação do Cinema Brasileiro etc.

Pode-se concordar facilmente com a idéia de crise – no caso do cinema, a produção está quantitativamente num dos seus momentos mais baixos das últimas décadas. Mas é lícito perguntar-se se a causa de tal crise está nas medidas do governo Collor. Para abordar a situação cinematográfica, que conheço melhor, deve-se dizer que antes da tomada de posse de Collor, só havia, por parte dos profissionais, queixas em relação à Embrafilme e à Fundação do Cinema Brasileiro. Inoperância, má gestão administrativa, não cumprimento de compromissos. As instituições federais relativas a cinema entraram num acelerado processo de decadência na gestão do ministro da cultura Celso Furtado. A Embra é entregue a uma pessoa incompetente em matéria de cinema, que não consegue manter diálogo com o meio produtor. A Embra assume compromissos oficiais, com contratos assinados, sabendo muito bem que não teria como honrá-los, provocando desorganização na produção, enterrando projetos que ela mesmo tinha aceito. O processo decisório é muito lento, ficando em total desarmonia com a necessidade de prontas tomadas de decisão e rápida circulação de informações indispensável à produção cinematográfica. O que ocorreu com o “Casa Grande, Senzala e Cia.” de Joaquim Pedro de Andrade é um bom exemplo da inadequação do processo decisório. Quanto à Fundação do Cinema Brasileiro, foi criada para não funcionar, já que a lei torna no mínimo misteriosa a sua dotação orçamentária. O ministro Celso Furtado deveria ter bons motivos para alterar a estrutura dos órgãos cinematográficos federais. Achava-os excessivamente corporativistas, excessivamente sensíveis a poderosos lobbies; questionava o papel do Estado na produção cultural. Mas, ao invés de tentar criar uma transição que permitisse aos produtores tentarem se reequilibrar, decisões unilaterais foram tomadas que provocaram brusca retração do Estado da produção cultural e instalaram uma estrutura insuficientemente discutida e ineficiente.

Quanto à Lei Sarney, se permitiu canalizar algum capital para a produção cultural, é notório que se tinha tornado um instrumento de corrupção, os produtores sendo levados com frequência [sic] a assinar recibos de valor bem superior às quantias efetivamente recebidas. Inúmeras vezes alertado sobre essa situação, o ministro da cultura não parece ter tomado providências.

De forma que o governo Collor recebeu uma estrutura que, embora aqui ou lá pudesse produzir isoladamente alguns frutos de qualidade, estava podre, emperrada, ineficiente. Ao extinguir essa estrutura, o governo Collor fez pouco mais do que colocar uma pá de cal no moribundo. A pá de cal foi violenta, interrompendo projetos cinematográficos, teatrais etc., que já estavam em andamento e com perspectivas positivas. O método usado foi o da cirurgia sem anestesia, muito sangue correu e corre. Esse sangue será recuperado. Mas também não há como reivindicar junto ao governo uma reposição da estrutura anterior, tão criticada e em plena decadência. Difícil é aceitar que não tenha havido respeito a compromissos assumidos quer pela estrutura estatal, quer através da lei Sarney. Igualmente difícil é aceitar o que parece ser uma total ausência de proposta de política cultural por parte do governo. Até paradoxal essa ausência. Antes da posse, o candidato e depois presidente eleito manifestou o desejo de colocar o Brasil no primeiro mundo. Ora, os países do primeiro mundo, inclusive para manter

---

sua aura política e influência econômica, se valem de uma irradiação cultural conquistada pela repercussão internacional de parte de sua produção artística.

Mas será que dados da crise encontram-se apenas do lado do governo? A cirurgia sem anestesia, sucedendo a morosidade do pouco estimulante governo anterior e as gestões pouco instigantes do sic seus vários ministros da cultura, parece ter provocado nos produtores culturais, em particular nos cineastas, um estado de melancolia, uma espécie de inércia. Se a crise tem um pé no governo federal, com certeza tem outro nessa melancolia que toma a forma quer de agressão ao mau pai que seria Collor, que saudosista em relação à estrutura anterior (é verdade, sabemos, não funcionava, mas era pelo menos alguma coisa), quer de simples desalento e inatividade.

Os efeitos das medidas Celso Furtado e Collor são irreversíveis, e aí deve começar a discussão. Não é esse o lugar para analisar as longas e complexas relações do Estado com a produção cultural no Brasil, teríamos que voltar ao século 19 e no caso do cinema, remontar a textos dos anos 10 em que cineastas apelavam ao Estado para sustentar a sua produção, bem como ao decreto de 1932 assinado por Getúlio Vargas que inaugurou a legislação cinematográfica no Brasil. Digamos diretamente que a crise atual não é conjuntural, é “estrutural”. Chega ao fim um modelo exaurido que já deu o que podia dar. No cinema, os indícios vêm de longe. Já no 1º Congresso da Indústria Cinematográfica, em meados dos anos 70, Roberto Farias afirmou que esse não era o momento para a revisão da lei de reserva de mercado, mas que mais cedo ou mais tarde teria necessariamente que ser revista. As palavras de Roberto Farias ficaram letra morta. Diante de tamanho alerta, providências deveriam ter sido tomadas, não foram e a lei, ainda existente no papel, morreu de inanição. Esses meados dos anos 70 foram provavelmente a lua-de-mel da produção cinematográfica com o Estado, particularmente durante o governo Geisel, não havia portanto porque tomar medidas de maior alcance já que no imediato todo mundo parecia satisfeito. Não queríamos que a ditadura militar acabasse? Pois bem, acabou, e com ela as benesses cinematográficas.

Outro aviso foi a Lei Sarney: todo mundo achou lindo e a olhou com interesses imediatistas. O maior favor que nos fez essa lei foi de nos avisar que as relações produção cultural-estado-capital privado-mercado estavam mudando. Essa lei foi um sintoma que ultrapassava a sua significação imediata.

Há indícios ainda mais remotos, por exemplo artigos que Fernando de Barros publicou no jornal “Última Hora” nos primeiros anos 50. Ele detectava uma nova força nascente no Brasil: a televisão, e advertia que ou bem os cineastas se associavam a ela, ou bem morreriam. Ficou letra morta.

Diante de tamanhas fissuras que se abriam nas relações entre a produção cinematográfica e o Estado, detectadas pela intuição de algumas poucas pessoas, a reação dos cineastas foi sistematicamente reforçar os seus laços com o Estado, e não procurar alternativas.

De fio em agulha, chegamos aos dias de hoje. O modelo está no ocaso, o Estado se retira, e os cineastas, por não terem construído alternativas, não sabem para onde se virar.

Como sair da crise atual? A saída será demorada e não estão trabalhando para ela aqueles que insistem em remendar o modelo deteriorado, aqueles que mantêm ou tentam manter uma dependência excessiva em relação ao Estado. A virtual solução para a crise cinematográfica passa necessariamente por uma figura senão inexistente atualmente nos meios profissionais, pelo menos uma figura cuja existência foi desestimulada tanto pela Embra como pelos diretores: a do produtor. No cinema culto e chamado, por aberração, de independente, a produção é apenas uma decorrência da realização. O diretor que quer realizar seu filme improvisa-se produtor e faz apelo a algumas pessoas que, via de regra, pouco entendem do assunto. O “affaire” “Kuarup” talvez ilustre a minha afirmação. As críticas desfechadas pela imprensa contra o filme de Ruy Guerra foram todas endereçadas ao diretor: carência de

---

estruturação dramática, fraqueza do elenco etc. Ora, diz-se que as falhas na estrutura dramática provém de que a primeira montagem do filme tinha cerca de três horas, o que levou a podar aproximadamente um terço para a comercialização. O produtor exigiu o corte. Ora, qual o produtor – digo produtor profissional – que, lendo um roteiro, não percebe se dá um filme de uma hora e meia, duas ou três horas? O ator principal não aguentava o papel. Ora, quem assinou o contrato? Se a imprensa carregou a sua ira sobre o diretor e não percebeu que o filme tem essencialmente problemas de produção e que a criatividade de Ruy Guerra não está em causa, é porque a única ideologia de que ela dispõe – e digamos: a única ideologia de que dispomos – é a do cinema de autor.

Esse modelo – o cinema de autor – vem desde os tempos do cinema mudo e foi levado ao apogeu pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal, e a sua dependência do Estado consolidada nos anos 70 não parecem oferecer saída. Isso não quer dizer que esporadicamente não aparecerá um ou outro filme belíssimo. Mas quer dizer que por aí não há saída estrutural, isto é, uma produção que tenha público e consiga repor seus meios de produção.

O problema é que sair de uma crise estrutural, e não conjuntural, decorrente do esgotamento de um modelo hegemônico (ou quase hegemônico: a produção da Boca do Lixo e o cinema pornográfico viveram outro problema; aliás, nos anos 70, seus produtores afirmavam que eram eles os cineastas realmente independentes: ninguém ouviu) exige não apenas que se encontre aqui ou lá algum expediente ou recursos para a realização de um ou outro filme, mas exige uma mudança de “mentalidade”. E isso é extremamente difícil, pois o modelo hegemônico, mesmo que falho e deficiente, criou hábitos e maneiras de pensar, condicionou formas de produção, gerou rotinas (mesmo que penosas) na busca de solução para os problemas, acostumou a enxergar numa determinada perspectiva e a nada ver fora dela, e a insistir nessa perspectiva mesmo quando deixou de ser fecunda. Será difícil transformar essa mentalidade tão assentada dentro de nós. Acredito que as gerações de cineastas de mais de 40-45 anos, salvo exceções, não conseguirão sair dela. Ou bem se revolucionam, ou bem estão condenados – ficando aberta a possibilidade de belíssimos filmes esporádicos.

É necessário trabalhar atualmente no sentido de uma mudança radical de mentalidade nos meios profissionais de cinema e isso passa pela figura do produtor. Não afirmo que um cinema de produtor seja a utopia ou o paraíso reencontrado. Mas afirmo que me parece ser essa uma via na qual se deveria apostar para se opor a uma mentalidade cinema-de-autor-dependente-de-Estado em extinção. O que seja esse produtor é certamente tema para outra reflexão. Mas talvez possa se dizer desde já que não é apenas um investidor que atende a solicitações de um realizador, mas um profissional de cinema que sabe ler roteiro e um pouco mais, que não é o subalterno do diretor, quem tem no Estado apenas um dos seus interlocutores, que cria seus interlocutores ao lhes apresentar projetos, que tem uma percepção aguda das forças em jogo na situação atual e pressente as possibilidades de produção que podem decorrer da relação dessas forças, que é fonte de iniciativas.

---

## **Cinema perde apoio do governo e entra para valer na competição**

Jean-Claude Bernardet para *O Estado de São Paulo*

O cinema nacional, enfim, vai para o mercado, se conseguir sobreviver nos próximos anos. Vai para o mercado não só em função do Plano Collor, que desmontou a estrutura no [sic] qual ele se sustentava, mas principalmente porque o modelo praticado por boa parte dos cineastas – o cinema independente ou de autor – já vinha se esvaziando depois que atingiu seu apogeu, na década de 70, especialmente com o governo Geisel.

O Plano Collor, que apressou esse esvaziamento, deixou o cinema nacional sem estrutura de produção. A possibilidade de construir novas estruturas leva algum tempo, claro. Não há solução a curto prazo, mas, se ela vier, certamente vai ser o resultado da busca dos cineastas por novos interlocutores, que não somente o Estado.

Existem três fontes básicas que podem responder ao cinema. A primeira é a TV. Não há país em que o cinema sobreviva sem a articulação das produções com a ajuda da televisão. Por motivos históricos e conjunturais, o Brasil é um dos poucos que presenciam o divórcio entre a produção cinematográfica e a TV. A televisão brasileira se recusa a co-produzir porque é autônoma financeiramente e porque o cinema estrangeiro ainda é muito mais barato. E não é obrigada a cumprir uma legislação que determina que parte da programação exibida por ela seja comprada, como ocorre na França, Inglaterra e Alemanha.

### **Alianças**

A outra fonte, óbvia, é a articulação com as produtoras estrangeiras. Já existem sinais, dados pela aliança de Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos com os franceses e Hector Babenco com os americanos, de que esta é uma saída para a paralização da atividade cinematográfica no País. Mas, por enquanto, as alianças acontecem mais por atitudes pessoais do que pelo surgimento de um movimento nesta direção.

A terceira fonte é, curiosamente, formada pelos exibidores brasileiros. É fato, hoje, que os exibidores, que por tantos anos desprezaram a produção nacional, estão particularmente interessados em filmes brasileiros. A queda da produção nacional deixa os exibidores sem poder de barganha para negociar com as distribuidoras estrangeiras. E é preciso ter alternativas para não ficar totalmente na dependência das imposições das distribuidoras. Esta é uma posição assumida, inclusive, pelo sindicato e federação dos exibidores.

E aí está o receio dos cineastas com este tipo de aliança. Os distribuidores-produtores poderão limitar a liberdade criativa do diretor, exigindo somente filmes comerciais? Vejo com um certo otimismo esta questão. Com a desregulamentação de várias áreas e a abertura do mercado, a livre negociação leva à liberdade do preço do ingresso, que pode oscilar entre 1 e 6 dólares. O público passa a ser tratado de forma diferenciada por causa de seu poder aquisitivo distinto, o que abre alternativas de produção, distribuição e exibição. Públicos dirigidos abrem a possibilidade de variações de estilo. E mais, fazem o cineasta se preocupar com seu produto desde a produção até a etapa de exibição, o que é muito saudável.

São três alianças possíveis, mas que não prescindem da participação do Estado, que deve cumprir pelo menos três papéis básicos para garantir a sobrevivência da atividade cinematográfica. O primeiro é o de dar subsídio para as áreas de pesquisa, experimentação e renovação de quadros, sem as quais nenhuma atividade artística pode existir. O segundo é a manutenção do patrimônio. Uma responsabilidade, aliás, assumida pelo Estado em qualquer país civilizado. O terceiro é a regulamentação do mercado, a criação de normas legislativas para garantir competitividade.

---

## Cinema brasileiro

Jean-Claude Bernardet para a *Folha de São Paulo*

Previa que o Festival de Gramado seria um festival de depressões e lamentações. Não foi. As primeiras conversas no avião e chegando a Gramado revelaram que os cineastas estavam preocupados e inquietos, mas não deprimidos, e a diferença não é pequena. E isto principalmente entre os veteranos, os mais jovens parecendo menos resistentes à depressão. Mesmo que o futuro da produção cinematográfica no Brasil não esteja nada claro e motive perplexidades, a desmontagem da estrutura construída durante os governos militares parece ter aliviado muita gente. O fardo caiu, os ombros estão mais leves. Partimos para outra, não se sabe qual, mas para outra. As conversas – caso essa troca de desconfianças, insultos, agressividade mereça a qualificação de conversa – dos cineastas com o liquidante da Embrafilme serviram para desrecalcar a tensão, mas é notável que não se tenha reivindicado a continuidade da instituição, e sim o cumprimento de compromissos assinados antes de 15 de março, uma questão de direitos adquiridos. Uma questão legal que deverá ser resolvida na justiça, caso o executivo não dê solução satisfatória.

Quanto ao futuro, por que não é visto como negro – pelo menos por alguns? Provavelmente porque vários cineastas sentem despontar da crise uma nova energia, que não se sabe qual é, nem como será canalizada. Alguns chegam a afirmar que tempos novos e auspiciosos estão por vir. O que me leva a perguntar: o cinema brasileiro está passando por um período revolucionário? E a responder afirmativamente. (Foi nos anos 60 que se ligou o conceito de revolução ao de cinema. E revolução queria dizer revolução popular, presente antes nos textos e declarações dos participantes do Cinema Novo, nos seus filmes e temática ou, senão nos filmes, nas suas intenções.)

Isso se despojarmos o conceito de revolução de adjetivos que não lhe são inerentes, tais como popular, socialista ou comunista; se não vemos a revolução como um passo adiante no cumprimento da finalidade da história, já que a concepção finalista da história, seja liberal ou marxista, é um tanto difícil de sustentar atualmente; se não vemos a revolução apenas com a figura que adquiriu a partir do fim do século 18, como uma turbulência sangrenta muito localizada no tempo, concepção hoje também difícil de sustentar; se não considerarmos que a revolução transforma o conjunto de uma sociedade num mesmo momento; se aceitarmos que revolução é uma transformação estrutural, independente de juízos [sic] de valor; que ela ocorre em longos períodos, frequentemente [sic] imperceptível ou só perceptível quando já bastante adiantada; que ela não afeta simultaneamente todos os aspectos de uma sociedade, e não os afeta do mesmo modo, acredito então ser possível afirmar que uma revolução está operando no cinema brasileiro. Ou talvez, mais precisamente, num setor do cinema brasileiro que se pode qualificar de cinema culto.

Isto significa não apenas o desmantelamento da Embrafilme, agência financiadora que sustentou parcialmente essa modalidade de produção cinematográfica. Implica muito provavelmente em mudanças profundas nos estilos e temas que caracterizavam este cinema nos últimos vinte anos. Implica em que a produção não poderá mais ser pensada isolada – como, no fundo, vinha acontecendo, apesar da Embrafilme ter sido também uma distribuidora –, mas deverá ser concebida em articulação com a distribuição e a exibição, que deixarão de ser problemas a encarar depois do filme pronto; distribuição e circulação do filme (salas, vídeo, televisão) deverão fazer parte do projeto original dos filmes. Disso decorrerá uma racionalização necessária das formas de produção. O projeto de um filme dificilmente poderá ser considerado como uma utopia que, uma vez concebida, vamos ver como realizá-la, resultando o filme, o mais das vezes, numa realização degradada da utopia; o projeto do filme

---

deverá integrar a sua viabilidade. Tudo isto implica num inevitável deslocamento do realizador-autor que – salvo exceções que não deixarão de existir – não será mais o único responsável pelo projeto e sua realização. Realizador e produtor serão co-responsáveis pelos filmes, não se considerando o produtor nem como o agente pagador, nem como o executivo que administra a produção, mas rigorosamente como co-autor. Não se trata de saber se isto é bom ou ruim, se isto fere estéticas, ideologias e formas de produção instaladas pelo Cinema Novo e o Cinema Marginal. Parece ser este o canal pelo qual a produção cinematográfica pode se desenvolver.

O produtor é a besta negra, o inimigo do autor. O Festival de Gramado deu indícios de que essa visão convencional está em via de superação. Primeiro porque foi opinião praticamente unânime, a julgar pelas conversas que tive, que todos os filmes de longa-metragem em competição têm problemas, mesmo aqueles que destacaram o evidente talento de um diretor, de uma atriz ou ator, de um fotógrafo, de um cenógrafo. O roteiro de “Stelinha” deu a Ester Góes a possibilidade de desenvolver admiravelmente um personagem rico, mas tem alguns personagens secundários insuficientemente estofados. “Beijo 2348/72”, original na sua temática, brilhante em inúmeras sequências [sic], com elenco admirável, tem problemas de ritmo. Bem como “O Escorpião Escarlate”, que não sustenta seu charme encantador até o final. Um olhar outro que o do autor sobre estes filmes – um diálogo realizador-produtor – poderia ter evitado muitos destes problemas, que não parecem insolúveis.

Segundo, porque alguns profissionais salientaram o quanto pode ser positiva a presença de um produtor. Ana Maria Magalhães, por exemplo, conta que a presença no set de filmagem do produtor do filme que Hector Babenco realiza na Amazônia lhe dava tranquilidade [sic]: ele não intervinha, ficava olhando o vídeo, aprovando ou negando discretamente com a cabeça as imagens que via, e a atriz sentia-se mais segura para desenvolver seu trabalho. Jabor também sentia-se seguro com a presença do produtor na filmagem, no seriado francês de que filmou alguns capítulos. Diz Jabor que filmou em duas semanas o que teria levado seis nas habituais condições brasileiras, que este filme não é seu trabalho mais ambicioso, mas é provavelmente o mais bem filmado. Jabor diz mais: vê a presença do produtor no set como um super-ego, e afirma ser necessário perceber a potencialidade criadora do super-ego.

Estas breves anotações sugerem que a representação que se tem do produtor está mudando. E para aqueles que insistem em ver no produtor uma encarnação do mal e a negação do cinema de autor, aconselho a releitura das memórias de Anatole Dauman (1) [nota: “Anatole Dauman, Argos Films: Souvenir-Ecran”, org. de Gerber, J.; Centre Georges Pompidou, 1989], que foi produtor de Resnais, Wenders, Oshima etc.. Recomendo particularmente os capítulos referentes a Agnès Varda e Robert Bresson. Poderá argumentar-se que Dauman, de quem a Mostra Internacional de São Paulo apresentou uma retrospectiva no ano passado, é um produtor excepcional. Provavelmente. Mas é igualmente provável que se deve tirar da cabeça a visão monolítica de produtor. Os produtores são diversificados, diversificados seus projetos e métodos. Produtor não significa apenas bang-bang, sexo e karatê, nem significa apenas orçamentos de 30 milhões de dólares. Pode-se perfeitamente considerar Júlio Bressane um excelente produtor (de si mesmo), por ter sabido viabilizar seu projeto e ter sempre levado em consideração a realidade; a objeção de que seu cinema não alcança amplas audiências e destina-se a um público restrito, não me parece válida, já que este não é seu projeto.

Esta profunda transformação em curso no cinema brasileiro, agora traumática, levará os realizadores a procurar novos interlocutores. A televisão é um deles, atulamente fechada a qualquer diálogo em função da estrutura de produção e da legislação do audio-visual no Brasil, que vai na contra-corrente da história a julgar pelo que acontece tanto nos EUA como na Europa Ocidental. Mas a história é irônica. A televisão estava presente em Gramado, mas não

---

a brasileira, e sim a inglesa, pelo viés de uma representante do Chanel Four. Não é o caso de se perguntar por que a televisão inglesa veio fazer propostas (modestas) de produção a cineastas brasileiros, enquanto a brasileira mantinha-se ausente?

Outros interlocutores terão de ser os produtores estrangeiros. Aqui vale meditar sobre a experiência de Babenco que, há não muito tempo, era olhado com desconfiança por não ter posições corretamente nacionalistas.

Mas há interlocutores mais próximos, e com estes o diálogo já iniciou: os exibidores brasileiros. Os exibidores foram bem representados em Gramado e as reuniões que mativeram com realizadores e produtores, mesmo que ainda pouco conclusivas, tornaram este 18º Festival uma data histórica. Só o fato destes encontros não se terem pautado pela agressividade assinala uma transformação das relações produção-exibição instauradas há décadas. Os exibidores que pretendem entrar ou já entraram na produção não se posicionam como salvadores do cinema brasileiro, felizmente – basta de salvadores e ideologias salvacionistas. Eles parecem encontrar-se numa situação – pasmem – em que precisam de filmes brasileiros. A decomposição da reserva de mercado para o filme brasileiro, a queda vertiginosa da produção, a livre concorrência no mercado entregam os exibidores de mãos atadas aos americanos. Se tiverem uma única fonte de filmes, terão que se submeter às imposições americanas. Daí a necessidade de criar alternativas. É significativo que um exibidor tenha afirmado que não estava ali apenas como exibidor, mas também como produtor. Os exibidores abrem assim uma expectativa, mas não afastam a desconfiança de muitos cineastas, pois podem estar em formação trustes que unificarão produção-distribuição-exibição, eliminando todos aqueles que não se submetem a eles. Outros objetam que isto é a porta aberta para uma linha de produção, os Trapalhões, Xuxu, Chitão e Xororó, conforme o programa da Art Filme. É possível, mas não certo. Em primeiro lugar, porque os exibidores também não são monolíticos. Segundo, porque a abertura do mercado, a livre concorrência, levarão a transformações na exibição. O preço do ingresso no Brasil é irreal (caro em termos do salário mínimo, mas irreal em relação aos custos da produção e comercialização dos filmes). Um exibidor pensa que o valor do ingresso vai passar a oscilar entre um e seis dólares. Isto leva obrigatoriamente a um tratamento diferenciado das salas, a um tratamento diferenciado dos filmes conforme sua produção, estilo, temática, a um tratamento diferenciado dos filmes conforme estejam em lançamento ou já circulando há algum tempo. Isto leva obrigatoriamente a um tratamento diferenciado do público conforme seu poder aquisitivo; poderá levar também a um tratamento diferenciado conforme os gostos e interesses culturais do público. A idéia de que a diversidade dos interesses culturais do público deve ser trabalhada – e que ela é rentável – nunca marcou profundamente a exibição no Brasil. Basta ver, em São Paulo, como a Gaumont administrou seu circuito capitaneado pelo Belas Artes, e a pouco imaginativa evolução destas salas após terem passado para a Alvorada. O tratamento diferenciado do público no nível de seu poder aquisitivo e de seus interesses culturais poderá levar os exibidores a atitudes diferenciadas na exibição, mas também na produção e co-produção, atitudes que incluirão Xuxa e os Trapalhões (e não há por que excluí-los), mas não lhes deixarão necessariamente a exclusividade.

E entre os novos interlocutores constará, é indispensável e inevitável, o Estado. E digo novo, porque serão criadas relações diferentes das existentes até recentemente. Mas este é outro capítulo.

Não sei muito bem qual o valor destas reflexões, mas de uma coisa estou certo: refletir é preciso. E é preciso centrar a reflexão sobre a realidade que estamos vivendo, quer gostemos ou não, e articular a reflexão com a ação. E outra coisa: é preciso que a reflexão e a ação não se voltem exclusivamente para o curto prazo. Se problemas de curto prazo devem ser resolvidos, como as produções interrompidas, os contratos já assinados pela Embrafilme, é

---

indispensável que pensemos a médio e longo prazo. A questão atual não é só o problema imediato: a produção do meu próximo filme. Cineastas, exibidores e críticos têm que se convencer de que estão trabalhando para montar novas estruturas de produção- distribuição- exibição. Panos quentes e medidas paliativas só agravarão a situação. Conseguiremos? A energia do Festival de Gramado não leva a uma resposta negativa.

---

## MIS exhibe experiências radicais do vídeo

Arlindo Machado para a *Folha de São Paulo*

O Museu da Imagem e do Som dá início hoje ao projeto Radical Vídeo, que pretende trazer a São Paulo o que se produz de fundante e de mais vital com meios eletrônicos em todo o mundo. O evento promete desferir um petardo certo contra os preconceitos correntes em relação à arte produzida com novas tecnologias e provar que o vídeo pode ser o meio mais adequado para dar forma a novos exercícios de sensibilidade, para possibilitar experiências limítrofes com linguagens áudio-visuais [sic] e para exprimir as intrincadas relações subjetivas e objetivas colocadas pelas sociedades industriais.

Só para se ter uma idéia do que vem por aí, vejamos o programa desta noite. "Jollies" (1991) é um esfuziante mergulho na desordem amorosa de nosso tempo. Foi feito por uma garota de 20 anos, Sadie Benning, que tem sido saudada pela crítica como um dos talentos mais originais ultimamente surgidos no universo do vídeo.

O mineiro Eder Santos não poderia ter imaginado melhor título para sua penúltima obra: "Essa Coisa Nervosa" (1991) mexe a tal ponto com o espectador que é quase impossível assisti-la sentado. Aqui, nem se pode mais falar de imagens, mas de restos de imagens, pedaços de paisagens turísticas corroídas pelos recursos técnicos, fragmentos mínimos e dispersos de discursos banais do cotidiano, tudo isso oscilando o tempo todo na tela e sacudido por essa coisa nervosa que é a dança do pensamento.

Bill Viola talvez seja o nome mais conhecido da seleção de hoje. Ele comparecer aqui com "The Space Between the Teeth" (1976), em que a cena de um homem gritando no fundo de um imenso corredor abre a possibilidade de um rigoroso exercício de montagem e de sincronização das pistas de som e de imagem.

O melhor fica para o fim. "Blind Grace" (1993) mal acabou de sair da ilha de edição e vai ser exibido em primeríssima [sic] mão em São Paulo. o privilégio é ainda maior quando se sabe que se trata da obra mais luminosa do realizador Adam Cohen. Personagens anônimos encontrados aleatoriamente nas ruas de Nova York dão motivo a um anti-espetáculo outonal sobre a solidão nas megalópoles. Nova York está aqui irreconhecível, com as formas distorcidas, as cores irreais, as ruas desertas, como se fosse o cenário de uma hecatombe prestes a acontecer.

Tudo isso, porém, é só começo. Lucas Bambozzi, o responsável pela programação de Radical Vídeo, já tem nas mãos outros desafios e novas provocações, onde se incluem obras simplesmente essenciais como as de Paul Garrin, Nam June Paik, Shelly Silver, Sandra Kogut, Phillip Mallory Jones e tantos outros. O público de São Paulo poderá agora contar com um espaço permanente não apenas para acompanhar a evolução do vídeo como forma de expressão artística, como também pra discutir a inserção das novas tecnologias na produção da cultura contemporânea.

---

## Realizadores comemoram 20 anos de produção

Arlindo Machado para *O Estado de São Paulo*

Este ano comemoramos simultaneamente dez anos de Videobrasil e vinte de vídeo no Brasil. De fato, se considerarmos como marcos de nascimento do vídeo brasileiro as mostras promovidas em 1974 no Rio e em São Paulo, respectivamente pelo Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Contemporânea, já estamos virando a segunda década de uma história tão rica quanto pouco conhecida no panorama da cultura brasileira.

Mas as comemorações não param aí. O grupo pernambucano de vídeo popular TV Viva também está completando dez anos de vida. E poderíamos comemorar os 15 anos de produção do mais original videomaker brasileiro, o gaúcho Rafael França, se a Aids não o tivesse apartado de nós tão precocemente.

Os ecos dessa história já fazem sentir. O Videobrasil se impõe hoje como uma das mais importantes mostras de vídeo de todo o mundo e como vitrine internacional da produção brasileira e latino-americana. O mineiro Eder Santos conseguiu tornar-se o primeiro realizador brasileiro a ter sua obra distribuída internacionalmente pela Electronic Arts Intermex, de Nova York. Sandra Kogut causou tal impacto com seu *Parabolic People* que as revistas *Chimera* (francesa) e *Video Cuadernos* (argentina) dedicaram cada uma delas um número especial exclusivamente ao exame da obra da realizadora carioca.

Nos EUA, a severa National Gallery of Art, de Washington, abriu espaço no mês passado para uma mostra da atual produção brasileira de videoarte. E a mitológica *The Kitchen*, de Nova York, palco de importantes acontecimentos no terreno das mídias eletrônicas, prepara uma retrospectiva do nosso melhor vídeo para mostrar em janeiro do próximo ano.

Yes, we have video art. Da primeira geração de artistas plásticos que se aproximaram do vídeo nos anos 70 – José Roberto Aguilar, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Sônia Andrade e tantos outros – à geração mais politizada nos anos 80 – Tadeu Jungle, Walter Silveira, Pedro Vieira, Aurélio Michilles, Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Paulo Morelli, Renato Barbieri, Marcelo Tas, João Moreira Salles, Roberto Berliner e tantos outros – há uma longa história a ser contada de invenção de uma linguagem, rediscussão do Brasil e de sua cultura e imposição de um meio de expressão que a inteligência da época então considerava “menor”.

A última geração de videomakers brasileiros não representa propriamente uma virada radical do estilo, forma e conteúdo em relação às outras duas fases já vividas pelo vídeo. Na verdade, os nomes que se impuseram nos anos 90 tiram proveito de toda a experiência acumulada, fazem a síntese das outras duas gerações e partem para um trabalho mais maduro, de solidificação de conquistas anteriores. A maioria dos representantes desta nova geração vem do ciclo do vídeo independente, optando por um trabalho mais autoral, menos militante ou socialmente engajado. Percebe-se também nesta última geração um afrouxamento das preocupações locais, a fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional.

Dentre os nomes que se notabilizaram na safra mais recente, podemos citar em primeiro lugar Eder Santos, autor de uma obra isenta de concessões ao gosto corrente. Sandra Kogut, por sua vez, parece exprimir as tendências mais inovadoras da arte do vídeo, ao mesmo tempo em que radicaliza o processo de eletrificação da imagem iniciado por Nam June Paik. Os paulistas Walter Silveira e Arnaldo Antunes, poetas emergidos do movimento da poesia concreta, caminham na direção de um [sic] proposta multimídia. A grande surpresa, porém, foi a adesão de dois importantes cineastas experimentais, os cariocas Arthur Omar (que trouxe ao vídeo noções de intensidade dramática e supremacia da trilha sonora) e Júlio Bressane (que enfrentou o desafio de repensar em meios audiovisuais as Galáxias de Haroldo de Campos).

---

Novos nomes despontam lentamente. Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Lucila Meirelles, José Santos, Henri Gervaiseau, Kiko Goiffman, quantos mais? Eles certamente mostrarão às próximas gerações que o vídeo veio para se constituir como um dos principais instrumentos de expressão deste final de século.

---

## Neotecnologias subvertem o campo estético

Arlindo Machado para *O Estado de São Paulo*

Se existe um tópico mal-compreendido no pensamento contemporâneo, ele é certamente o da *tecnologia*. Por alguma sorte de distorção histórica, que será necessário em algum momento localizar no tempo, legiões inteiras de intelectuais contemplam com afetado desdém os saltos vertiginosos verificados no plano tecnológico, como se essa situação anunciasse um momento de decadência do espírito humano, quando não a emergência de um cataclismo universal. Um pensador respeitado como Paul Guillaume, por exemplo, tem sentenciado mais de uma vez que nossa época se caracteriza por gigantescos progressos no plano técnico e por uma estagnação no plano cultural. Um menos brilhante Jean Baudrillard, por sua vez, tacha as atuais imagens tecnológicas de “diabólicas”, “imorais”, “perversas”, pornográficas” [sic], como se os produtos da técnica estivessem condenados a representar a própria encarnação do demônio. Por outro lado, pensadores atônitos contemplam as mutações que se multiplicam ao nosso redor como uma ameaça à sua própria competência e, num gesto mais de autodefesa que de diagnóstico, pronunciam o veredicto: “Nada disso diz respeito à arte e à cultura. Tudo é apenas técnica!”

Mas a tecnologia não se insere também no universo da cultura? É possível pensar em avanços tecnológicos sem conseqüências no plano cultural ou, inversamente, em épocas de florescimento cultural sem um correspondente progresso das condições técnicas de produção? A atual inserção de máquinas e processos técnicos na nossa vida mais íntima não estará transformando a nossa subjetividade, os nossos modos de percepção, os nossos conceitos de verdade, a ponto de prenunciar uma verdadeira mutação antropológica e epistemológica? Em suma: é possível hoje pensar o homem *fora* da tecnologia? Aqueles que sentenciam que tudo isso é *apenas* técnica não terão perdido o bonde da história?

Um dos raros intelectuais que enfrentam hoje o desafio da tecnologia é o italiano Mario Costa, cuja obra teórica mais recente, *O Sublime Tecnológico*, acaba de ser lançada no Brasil. Costa forma, ao lado de Pierre Lévy, Edmond Couchot, Derrick de Kerckhove e uns poucos mais, um time de vozes dissonantes dentro do coro dos apocalípticos. Na verdade, Costa não contempla a sociedade tecnológica de longe e de fora, como quem tem medo de contaminar-se, mas a conhece de dentro e a fundo, graças à posição que ocupa junto à vanguarda européia de cientistas e artistas empenhados em extrair da tecnologia todas as suas conseqüências. Além de seu trabalho docente junto à Universidade de Salerno e de todo o material teórico que fez publicar sobre o assunto, ele lançou as bases, em 1983 e juntamente com Fred Forest, da chamada Estética da Comunicação. Atualmente, ele dirige o evento internacional *Artmedia*, que reúne todos os anos os principais nomes e experiências no plano das comunicações e do uso inventivo da tecnologia. Este ano ele lança também a revista *Epiphância*, que pretende ser, ao lado da americana *Leonardo*, um dos principais foros de debates sobre as mutações antropológicas produzidas pela tecnologia.

*O Sublime Tecnológico* não é propriamente uma nova proposta estética sob a égide da tecnologia, mas uma rediscussão de certos fundamentos da estética e de várias categorias filosóficas tidas como inabaláveis diante das transformações produzidas pelas neotecnologias (tecnologias da eletrônica e da informática). Em linhas gerais, Costa considera o tempo da arte e dos modos de expressão subjetivos e imaginários já plenamente esgotados e profetiza uma transformação radical do campo estético. Essa transformação está marcada, em primeiro lugar, pela dissolução do sujeito individual (e, por extensão, dos conceitos derivados de subjetividade, expressão pessoal, autoria, etc.), substituído pelo *hipersujeito planetário*, espécie de sujeito coletivo que interage dinamicamente com máquinas e processos técnicos

---

impessoais, por sua vez criados ou colocados em ação por toda uma série de inteligências anônimas e/ou coletivas.

A idéia (tomada, naturalmente, de Nietzsche e Derrida) pode ser interpretada de duas maneiras não excludentes. De um lado, o “progressivo expurgo do sujeito” diz respeito a um certo tipo de produção (por exemplo, as imagens geradas em computador) que deriva não propriamente de uma expressão individual, mas de um saber abstrato e coletivo que se automatiza nos algarismos. De outro lado, as redes telemáticas permitem hoje exercitar uma criação transubjetiva, onde cada usuário, localizado em cada “nó” da rede, pode acrescentar sua contribuição a um evento estético permanente mutável, sem “autor” e sem forma definitiva.

Ao longo de toda a leitura do livro de Costa permanece a suspeita de que a “presença do sujeito” nunca teria passado de um efeito de superfície na arte e de que só agora estamos realmente em condições de vivenciar uma experiência estética sem precedentes, planetária e supra-individual. A tecnologia (e não o “homem”, o “artista”, o “criador” através dela) torna possível hoje, mais do que em qualquer outro tempo, experimentar aquele sentimento do *sublime* definido por Kant como “o prazer da contemplação reflexionante” (*Crítica da Faculdade do Juízo*).

Se é verdade que, desde Hegel, os filósofos vêm denunciando uma progressiva perda de sentido e a banalização da arte, reduzida como tem sido a um comércio de luxo e entretenimento de esnobes, este é o momento – aqui a tese central de *O Sublime Tecnológico* – para recuperar a função vital da estética na vida dos homens: “colocar em cena, novamente, situações de nosso sistema nervoso, tornar manifesta as forças reais que plasmam o nosso ambiente e nos educam sobre os tempos vindouros”.

---

## Novas tecnologias

Jean-Claude Bernardet para *O Estado de São Paulo*

As chamadas novas tecnologias mobilizam atualmente grande parte do discurso referente ao audiovisual. A imagem eletrônica, a computação gráfica, o cinema virtual com software 3D estão na ordem do dia. São questões que inquietam particularmente os cineastas: como vai ser o cinema? Vai sobreviver? De que maneira? Vai desaparecer?

Como sempre, o coro divide-se em duas partes principais: para uns, as novas tecnologias anunciam a decadência do cinema, e sua fala não raro liga nova tecnologia e desaparecimento de salas tradicionais de projeção; quando muito, os aportes técnicos poderiam facilitar a produção. O perigo é que a técnica é uma sereia capaz de encantar os incautos, de levar a virtuosismos que deixam de lado as questões fundamentais do Homem. Para outros, é uma nova era que se abre, uma nova concepção de imagem, uma nova relação do usuário com as imagens, a democratização da produção de imagens.

Tenho a impressão de que estes dois discursos, contraditórios mas complementares, estão apoiados na mesma base. Eles partem do aparato técnico atualmente disponível no mercado e de pesquisas em curso nas empresas, que são colocados em relação com a situação atual do audiovisual, principalmente cinema e televisão. Eles concebem o futuro, positivo ou negativo, a partir de uma projeção do presente. Evidentemente, podemos nos perguntar: como conceber o futuro senão a partir do presente?

No entanto, podemos também nos perguntar se esses discursos não deixam de lado alguns parâmetros, sem os quais me parece difícil imaginar que perspectivas se desenham à nossa frente.

Uma primeira constatação que podemos fazer é que o cinema foi, neste último século, um grande fornecedor de ficção. Neste sentido, dá continuidade ao romance do século 19, ao folhetim e se articula com as novelas radiofônica e televisiva. Uma primeira questão se coloca: *como pensar o futuro das novas tecnologias na nossa sociedade sem nos interrogarmos sobre o futuro da ficção?* Tanto a ficção literária do século 19 como a ficção audiovisual do século 20 têm um caráter que chamaria de “vicário”, ou seja, o leitor/espectador vive imaginariamente situações, emoções etc., que lhe são proporcionadas pela sua identificação com personagens. Digamos que há como uma delegação de poderes na nossa relação com a ficção. A nossa sociedade manterá essa relação? Ou a modificará? Há indícios atuais de uma alteração? Talvez haja.

Um jogo, naturalmente desprezado pelo pensamento humanista, pode dar uma pista. É o RPG (role playing game). Este jogo propõe uma fusão entre personagem, o interpretante/ator e o espectador: dentro de uma grande proposta pelo jogo, eu pessoa/ator interpreto um personagem que, como espectador, também observo assim como observo os outros personagens com os quais interajo. Essa fusão elimina a relação vicária. Se nossa sociedade vier a preferir essa forma ficcional em detrimento da tradicional, ela condicionará, senão as novas tecnologias em si, em todo caso seu uso.

Podemos questionar nossa ficção tradicional também sob outro ângulo. Os fundamentalismos islâmicos não parecem muito propensos à ficção, pelo menos em algumas de suas correntes, e talvez não apenas os islâmicos. Se os fundamentalismos se tornarem hegemônicos (e essa perspectiva não pode, atualmente, ser ignorada), o que será da ficção? O Irã tornou-se produtor de filmes de indiscutível qualidade, é um fato. Será esse um projeto de ficção audiovisual que os fundamentalismos manterão? Ou haverá outras perspectivas menos propícias à ficção? O programa da Frente Islâmica de Salvação (FIS) da Argélia, publicado em 1994, não se detém muito sobre as imagens e a ficção, limitando-se a afirmações genéricas,

---

declarando apenas que serão revistos “a programação radiofônica e televisiva e a organização das bibliotecas, das salas de exposição, dos centros culturais, dos teatros”, bem como “os complexos esportivos e artísticos, os cinemas”. Insiste sobre o fato de que “hoje os amadores de canções ou de filmes estão satisfeitos, enquanto aqueles que procuram saber mais sobre sua religião e sobre seus ensinamentos permanecem esfomeados”. A vencer a posição que parece embasar tal pronunciamento, o cinema, a televisão, a ficção e, por via de consequência, as novas tecnologias sofrerão profundas modificações, que o nosso presente não nos permite prever.

Podemos também questionar um passado longínquo, mas sobre o qual se embasa a nossa atual civilização da imagem. Como é sabido, o Antigo Testamento é avesso às imagens. “Não farás para ti escultura nem qualquer imagem do que está nos céus em cima, sobre a terra embaixo, e nas águas debaixo da terra”, diz um versículo do *Êxodo*. Tais recomendações não faltam no Antigo Testamento. Num exercício de ficção científica, não é proibido perguntar o que teria sido das imagens se o judaísmo tivesse vencido no lugar do cristianismo, que foi um grande propulsor de imagens. As imagens, e com elas a nossa ficção, teriam provavelmente tido uma história muito diferente da que conhecemos.

Esse questionamento não visa respostas, que são impossíveis. Visa apenas sugerir que uma reflexão sobre o futuro das nossas imagens e da nossa ficção não pode se limitar a trabalhar somente com os dados técnicos que lhe oferece o presente. É indispensável que essa reflexão incorpore questões de civilização. O atual discurso sobre as novas tecnologias importa-se, em geral, no nível das ondas de superfície. É necessário pensar também os vagalhões provocados pelos movimentos de fundo.

---

## O avesso do Brasil

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

Nos caminhos do cinema experimental, o movimento de questionar a narrativa – endereçado às suas formas clássicas – se articula, muitas vezes, ao franco elogio aos contadores de histórias presentes de forma deslocada, porém essencial, em filmes que, ao lado do gesto transgressor da norma, fizeram questão de afirmar seu fascínio pelo relato de experiências.

No cinema moderno, Godard é uma das figuras nucleares deste movimento duplo, jogo de suspense da narrativa ou reconhecimento da sua crise que, por outras vias, a reafirma nas citações e nos espaços de aparentes digressões criados pelas discontinuidades e pelo desrespeito à concatenação clássica.

“Pierrot le Fou” (1965) é filme exemplar nesta direção e, não por acaso, se estrutura como uma orquestração de vozes e imagens que marcam muito bem o gosto do cineasta moderno pela não-sincronia, pela independência entre as bandas de imagem e de som que expõem materiais que se estranham, falam da crise do sujeito e provocam o choque numa direção conceitual ou poética.

A recuperação, pela Cinemateca Brasileira, de “Triste Trópico” (1974), longa-metragem de Arthur Omar, refaz nosso contato com um filme singular em que esse jogo duplo é trabalhado de forma original, conduzido por uma montagem vertical que dispõe voz e imagem em descompasso. Aqui, Omar sem dúvida dialoga com Godard, notadamente “One Plus One” (1969), e também com experiências do cinema brasileiro (Glauber, Bressane, Hirszman); mas radicaliza o estranhamento de som e imagem, ao mesmo tempo em que assume mais decididamente o legado de Eisenstein na concepção da montagem. Esta é assumida como um instrumento de precisão, divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional.

Omar justapõe imagens, desconcerta, rompe tradições. Mas reserva lugar para que um espírito lúdico possa estimular a imaginação pelo confronto peculiar das imagens com uma voz narrativa que, nela mesma, exhibe uma sintaxe clássica.

Em “Triste Trópico”, ganha destaque a voz do locutor que narra a biografia de um médico, o dr. Arthur, localizada nos anos 20, brasileiro cuja história evoca, sucessivamente, o roteiro do escritor modernista em viagem transatlântica e o movimento do litoral ao sertão que, neste caso, transforma um intelectual de origem urbana num líder visionário cercado de nativos no interior do Brasil.

O locutor (Othon Bastos) dá conta, passo a passo, dos episódios da vida do médico que estuda na Europa, ligando-se a grupos de vanguarda, como o surrealismo, e volta ao Brasil para se embrenhar na Zona da Mata, num espaço alegórico denominado Zona do Escorpião, onde lidera um movimento messiânico como uma espécie de mestre de magia e ciência, editor de almanaques, inventor de remédios, figura carismática que, enfim, transforma em ato o que poderia ser poesia européia.

O som do filme é claro e direto na biografia, mas o trajeto do dr. Arthur não se expõe em imagens, a despeito de promessas. A voz narradora se sobrepõe, de começo a fim, a uma constelação de registros intrigantes, alguns parecendo trazer referências de época ou rastros documentais que, de início, sugerem a existência do dr. Arthur e sua presença diante de nós, mas logo revelam ser outra coisa.

Isto é típico no caso do registro de cenas cotidianas de uma família burguesa numa cidade do interior nos anos 20/30, onde se celebra uma vida confortável em meio a automóveis, aeroplanos, ruas tranquilas [sic] e campos abertos. Evoca-se aí uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam

---

motivos menos prosaicos, e o filme aciona um olhar de etnólogo que se exerce sobre materiais variados (1). [nota: Vale aqui, nesta expressão, o eco do texto de Sérgio Cardoso “O Olhar do Viajante (do Etnólogo)”, in “O Olhar” (Cia. das Letras, 1988).]

Há uma presença dominante do Carnaval de rua do Rio de Janeiro que, filmado por Omar, se revela uma viagem insólita, dado o estilo do olhar. E a montagem vem realçar o efeito deste desfile de máscaras estranhado: é frequente [sic] a inserção de gravuras que tematizam o contato do europeu com o nativo na região tropical: imagens de heresias e de sua repressão, traços de um imaginário colonial embalado no fascínio e no medo diante de notícias de antropofagia, de possessões e de pactos com o diabo.

Tal cotejo entre o Carnaval e as gravuras é pontuado por outras inserções: o filme exhibe fotografias de viagem do próprio cineasta pela Europa em visita a museus (coleções que, de outra forma, evocam o choque de culturas, o saque); e há a apresentação de um outro contexto de sincretismos – o das páginas de um almanaque popular, enciclopédia rural de curas milagrosas para grandes males, ponto em que a imagem de “Triste Trópico” encontra uma relação mais direta com o teor dos episódios da vida do dr. Arthur.

Dado este arranjo, resulta uma clara ironia endereçada ao documentário e a certos modos de representação no cinema; aqui, conexões inesperadas testam nossa forma de “montar” a realidade a partir do material descontínuo. Mas resulta também, desta montagem, uma reflexão sobre o imaginário das viagens, aqui trabalhado em camadas sobrepostas: a do europeu nos trópicos, a do escravo africano, a do índio em peregrinação messiânica, a do etnólogo, a do próprio cineasta, a do folião do Carnaval, a do espectador (se ele aceitar o jogo).

“Triste Trópico” desestabiliza, mas, ao mesmo tempo, atiça a curiosidade pela narrativa, explorando o universo das viagens extraordinárias, das máscaras enigmáticas, condensando os motivos da aventura, da peregrinação, da narração do desastre. Ou seja, fala de migrações ou recolhe, em imagens, experiências que seriam impensáveis sem elas.

Além disso, pelos cruzamentos que provoca, se distancia dos filmes mais convencionais sobre a experiência do deslocamento, nos quais o tema da viagem se apresenta em recortes mais homogêneos, associado a um ou outro dos motivos clássicos da migração que tanto ocuparam o Cinema Novo.

E também marca sua diferença diante do tratamento da viagem no imaginário atual, tão presente no cinema de diferentes países. A viagem é assunto chave neste momento em que a itinerância, o contato com o estrangeiro, o choque de “tempos históricos” são tomados como experiência matriz a ser trabalhada por uma dramaturgia que procura dar conta dos aspectos transnacionais que dominam as relações humanas dentro da crescente compressão do espaço-tempo (consulte sua memória e verifique a quantidade enorme de filmes, hoje, em que a presença da viagem transnacional é dado central).

Claro que o universo de jornadas migratórias, guerras e choques culturais tem agora uma configuração bem específica, mas guarda ainda relações com a tradição milenar que Omar explora, não tanto preocupado com referência à matriz homérica como Angelopoulos, mas concentrado num outro momento especial de compressão do espaço-tempo: o círculo das navegações que geraram as empreitadas coloniais e a conseqüente [sic] constelação de experiências de choque, sincretismo e violência que estão no centro de muita discussão sobre as formações nacionais na região dos trópicos.

O filme de Omar está mais afeto a esta questão da formação e identidade nacionais, o que não impede que haja nele uma antecipação deste senso de demarcações ambíguas e determinações que vêm de longe, um dado que se faz nítido, por exemplo, na forma como ele faz confluir os traços contraditórios das viagens transatlânticas – ou, internamente, o circuito litoral/sertão/litoral. Seu movimento é o de repor as marcas de todas essas experiências na maneira como ele registra, em imagem, o seu próprio tempo presente no Rio de Janeiro.

---

Por meio da apresentação das variadas formas de repressão que atuaram nesta geografia desenhada pela empresa colonial, o que o filme propõe é uma discussão da “tristeza brasileira” coagulada, tal como observada nos idos de 1974, em pleno período militar (recolhendo os ecos de todo o filme, uma das últimas imagens é a do grito de dor de uma mulher que, diante de um desfile militar, tem a seu lado uma criança e uma bandeirinha verde-amarela).

Heterodoxo, na linguagem e no seu modo de inserção no contexto, “Triste Trópico” exhibe uma homologia tipicamente moderna entre estilo e assunto; articula um conjunto de conexões imaginárias que bem poderiam fazê-lo um capítulo da história [sic] universal da infâmia, à Borges (este é uma das figuras inspiradoras na formulação dos paradoxos). A história do dr. Arthur é um intrincado diálogo de textos, imagens e referências musicais latino-americanas que se expande trazendo sempre um senso de que há sistema na sucessão das coisas, embora seja difícil configurá-lo.

Diante de seus enigmas, uma solução hoje sem interesse seria bater na tecla das operações desconstrutoras dirigidas ao próprio cinema como sendo a pauta por excelência do filme. Isso seria dissolver nossa possível relação, emocional, intelectual, com as experiências que narração e imagem, cada qual a seu modo, põem em foco.

Quando falo em homologia entre estilo e assunto, penso na forma original de “Triste Trópico” se inserir no imaginário da formação nacional, do choque e do sincretismo. Sua montagem não quer apenas falar sobre um tipo de experiência, mas quer fazê-la atuante nos movimentos do ver e ouvir do espectador de cinema. O essencial é que cada espectador confronte o problema da credulidade tal como ele se dá nos contextos aí trabalhados, seja o da cultura dos almanaques e do visionarismo do dr. Arthur, seja o da experiência histórica das navegações, esta experiência marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos na qual o que se via era fortemente matizado pelo que se ouvira dizer destes espaços de aventura, medo e danação.

Tal hierarquia faz mais espessa a zona cinza entre o real e o imaginário e, ao retomá-la, como revisão crítica, mas também como desejo do inusitado, o filme repõe um debate secular sobre a crença na palavra ou na imagem, debate que teve conotação especial exatamente nesta experiência histórica aí evocada (2). [nota: Minhas observações sobre viagem, hierarquia dos sentidos e heterodoxia no período colonial se apóiam em Laura de Mello e Souza: “O Diabo e a Terra de Santa Cruz” (Cia. das Letras, 1987) e “Inferno Atlântico: Demonologia e Colonização, Séculos 16-18 [sic] (Cia. das Letras, 1993).]

Tratando de heterodoxias e sua repressão, “Triste Trópico” encontra a tradição alegórica do cinema brasileiro moderno centrada na questão do messianismo. Neste eixo, vem fechar um ciclo iniciado com a peregrinação dos protagonistas de “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), de Glauber Rocha. O filme de Omar é, em 1974, o termo final de uma inversão de sentido operada sobre a esperança messiânica.

A busca do paraíso, antes tomada como impulso inspirador de atitudes revolucionárias de longo alcance, adquire aqui uma tonalidade trágica: a experiência fracassa, irremediavelmente, e não está destinada a uma redenção futura. Como antes o fizeram outras alegorias nacionais, entre 1967 e 1970, Omar dissolve a teleologia da história (a idéia de emancipação como destino) que fundamentava uma transfiguração épico-nacional do impulso messiânico.

O dr. Arthur mergulha no interior para, ao contrário do antropólogo, intervir como um “agente interno” na condução de uma comunidade. Seu visionarismo, no entanto, embora se ajuste a uma tradição do catolicismo popular-sincrético europeu e envolva experiências que não eram alheias às culturas indígenas pré-colombianas, termina por conduzir o protagonista a uma experiência grotesca de quem, em vez de anunciar uma nova era, encontra a morte natural de indivíduo isolado em cujo corpo irrompem sintomas que recuperam o imaginário da peste. É como se, a exemplo de Kurtz, a personagem de “O Coração das Trevas”, de Joseph Conrad,

---

seu movimento fosse na direção de uma verdade interior que encontrasse no contato com a alteridade a ocasião para um “vir à tona”. O mergulho na experiência insólita, porém familiar, tem como desenlace a morte estranha, misto de contaminação e viagem para dentro de si mesmo.

Ironicamente, o exame do cadáver do dr. Arthur é feito à luz de uma ciência médica no estilo 1900, positivista e etnocêntrica em sua forma de diagnosticar a loucura. Tal diagnóstico se lê, no filme, com a citação dos termos usados por Euclides da Cunha ao narrar o exame do cadáver de Antônio Conselheiro após a derrota de Canudos. Faz-se aqui presente o fato histórico que foi central para Glauber, assumido agora em outra chave: o Conselheiro é evocado enquanto cadáver exposto à dissecação dos vencedores, não como raiz vigorosa da profecia do “sertão vai virar mar”.

Amargo em seu diagnóstico, “Triste Trópico” emoldura esta morte com o inventário da repressão à alteridade na tradição cristã, aludindo a um mundo de medos e torturas que teve, por ocasião da descoberta do Novo Mundo, um episódio exemplar. Insere, assim, a biografia do dr. Arthur num esquema secular de repetições em que, em nome da razão e do progresso, se promoveu o extermínio das experiências alternativas de ordenação do mundo, de crença, de vida social..

Neste sentido, o “triste” aqui não se refere às memórias de Lévi-Strauss simplesmente, mas também a uma tradição de observar o lado negativo da formação nacional, tal como o fez Paulo Prado, por exemplo, apoiado numa literatura de viajantes correlata à iconografia que Omar apresenta. Ou, lembrando um dado mais próximo, tal como o fez “Terra em Transe”, com sua visão do regime militar como reiteração da violência acumulada num “novo mundo” que se afigura como o avesso de Eldorado.

Se a América tropical é ponto de acumulação da violência, o Carnaval brasileiro se põe, no filme, como um estranho teatro em que a força das máscaras sugere um tipo de afirmação que vai além do clichê da alegria e da paródia. Filmado de forma inusitada, o Carnaval revela uma distância, um tom cerimonial que lhe confere uma dimensão trágica. É momento de glória da heterodoxia, mas também é viagem envolvida por este senso de uma condenação à espreita que o filme trabalha na montagem até o fim.

Na contaminação recíproca, o imaginário de violência trazido pelas gravuras, a jornada catastrófica do dr. Arthur, a inocência do álbum de família e a festa dionisíaca no Rio de Janeiro terminam por revelar conexões inesperadas. Carnaval e movimento messiânico encontram a dimensão comum de transfiguração de uma experiência dolorosa que se repôs ao longo de uma história que o filme não conta, mas sinaliza em fragmentos emblemáticos, não faltando a tortura do inquisidor colonial, a voz de Hitler que se ouve muito perto da narração “euclidiana” da morte do dr. Arthur, as alusões a 1974 e seu marco militar.

Afastado da teleologia de glauberiana de “Deus e o Diabo”, Omar constrói um mundo de reiterações que se afasta da alegoria da esperança, esta em que o mergulho na experiência delirante era uma forma de expor a “astúcia da Razão” no caminho rumo à liberdade. E constrói uma alegoria dissolvente em que a jornada do herói visionário leva efetivamente ao abismo. Igualados o sertão e o mar, aproximados peregrinação messiânica e Carnaval, pervasiva a tristeza dos trópicos, a fórmula da passagem sertão-mar perde sua potência transformadora.

Diante das raízes bíblicas, ainda hegemônicas no sincretismo glauberiano, “Triste Trópico” define outra perspectiva de observação da história. Esta perde o seu vetor e, na ausência do “telos”, só pode oferecer instâncias pontuais de redenção, teatros de êxtase momentâneo, seja o da face gloriosa do folião, seja o da rainha coroada na Congada (3). [nota: Estou aqui me referindo também ao ensaio fotográfico de Arthur Omar “A Antropologia da

---

Face Gloriosa”, bem como a outros trabalhos seus como o vídeo “A Coroação de uma Rainha” (1993)]

Configura-se aí uma nova variante do cinema brasileiro em seu esforço de pensar o todo a partir da atenção às questões ardilosas, como os fenômenos de consciência e o estatuto das formações imaginárias no tecido social. Combinando o tema da viagem, o senso rigoroso da experimentação e a rara capacidade de articular um imaginário de ramificações seculares, “Triste Trópico” é um dos filmes mais instigantes que emergiram do cinema brasileiro moderno.

Obra singular, surpreende mesmo a quem esteja familiarizado com as tendências deste cinema nos anos 60 e início dos anos 70. Nem Cinema Novo nem Cinema Marginal, recolheu, no entanto, o eco de todas as experiências que dialogaram com o modernismo e compõem uma história de interrogações que têm visado a redefinir os termos da oposição entre civilização e barbárie, razão e loucura, desencantamento do mundo e experiência religiosa no contexto brasileiro.

---

## Texto e imagem são anárquicos e contraditórios

Arlindo Machado para *O Estado de São Paulo*

Uma rápida passada de olhos sobre páginas de publicações recentes como *Raygun* ou *Wired* pode ser suficiente para se perceber como envelheceram, de uma hora para outra, os conceitos tradicionais de funcionalidade, legibilidade e otimização dos recursos que sustentavam a programação visual na área gráfica. Até algum tempo atrás, o racionalismo e o utilitarismo de escolas como a Bauhaus e Ulm dominavam o design gráfico, com seus princípios canônicos de uniformização, consistência do projeto visual, contraste entre figura e fundo e sobretudo com a ditadura adotada por elas da legibilidade rápida, fácil e universal. Como resultado dessa hegemonia, generalizou-se por toda parte uma diagramação enxuta, mas asséptica, funcional, mas previsível, clara, mas pouco instigante.

De repente, garotos indisciplinados começaram a mandar os cânones às favas. Reintroduziram a ornamentação gratuita, as manchas de texto aleatórias, os tipos deformados com mistura de estilos, as colunas de textos irregulares, às vezes sangradas (vazadas para fora da página) e de tal sorte misturadas com as imagens a ponto de tornar-se cada vez mais difícil saber o que é texto e o que é imagem. Com a radicalização formal e conceitual dos projetos gráficos, a diagramação torna-se anárquica, tudo muda de uma página a outra, os textos sobrepõem-se, confundem-se matéria editorial e publicidade, surge a mania de escrever tudo em caixa alta (letras maiúsculas), o corpo (tamanho) das letras encolhe de tal maneira que os mais míopes precisam de uma lupa para ler.

O estilo *Raygun*, na verdade, inscreve-se num paradigma novo de discurso, em que a linguagem e a comunicação são concebidas como fenômenos instáveis e turbulentos, sob a ação permanente de forças ao mesmo tempo organizativas e desagregadoras.

Talvez não seja por acaso que a legibilidade seja propositalmente dificultada nos novos estilos gráficos agora experimentados. Ao contrário do que supunha a Bauhaus, os círculos mais avançados do design fazem hoje uma distinção importante entre legibility (legibilidade, possibilidade de discriminação dos signos gráficos) e readability (“leitabilidade”, possibilidade de compreensão e interpretação do texto), vislumbrando ainda uma relação de contradição entre os termos: um texto menos legível (legível) pode ser, paradoxalmente, mais readable (“leitável”), por desafiar o leitor e exigir dele uma leitura mais atenta e ativa. Esse é um caso típico em que menos pode ser mais, ou seja, em que a dificuldade funciona como um estímulo à leitura, aumentando o interesse pelo que justamente se dissimula.

Outra contradição interessante a discutir é o fato dessas formas mais anárquicas de programação visual a cuja gestação estamos agora vendo derivarem principalmente das novas possibilidades gráficas colocadas pela informática. Sabemos que os programas de editoração eletrônica e computação gráfica não fazem outra coisa que automatizar os cânones acumulados nas áreas de diagramação, composição, artefinalização, etc. Nesse sentido, não deixa de ser um acontecimento digno de interesse que os recursos mais estandardizados estejam sendo, num certo sentido, pervertidos e “desviados” para a desautomatização dos procedimentos e para a criação de novos estilos gráficos, mais afinados com a sensibilidade do homem urbano deste final de século.

---

## Melodrama ou a sedução da moral negociada

Ismail Xavier para a *Folha de São Paulo*

A título de esquema, é comum se dizer que o realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder dos homens sobre o seu destino, ao mesmo tempo em que se recusa a poupá-los de um incômodo reconhecimento de sua parcela de responsabilidade sobre ações que terminam por produzir efeitos contrários aos desejados.

Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples, em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, onde o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima [sic] radical. Essa terceira via da imaginação traria, portanto, as simplificações de quem não suporta anbiguidades [sic], nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência diante de qualquer mau resultado. Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama se desenha, neste esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras.

Embora aceitável para um começo de conversa, tal esquema não dá conta de muitos problemas quando deparamos com obras concretas ou certos percursos históricos. A distinção entre melodrama e tragédia gera controvérsias que envolvem Shakespeare e, conforme o rigor do classicismo, também Eurípides. Por sua vez, as relações entre melodrama e realismo geram intrincado debate, havendo nítidas interfaces, por exemplo, na história do cinema, como em King Vidor, Pudovkin, Murnau, Marcel Carné e Vittorio de Sica. Da produção recente, lembremos “Terra e Liberdade” (1995), de Ken Loach, e “Segredos e Mentiras” (1996), de Mike Leigh, para citar os de maior interesse.

Apesar das dificuldades, as distinções que expus acima, grosso modo, serviram de baliza, ao longo deste século, para estruturar a oposição entre uma ficção alternativa e a rotina dos meios de comunicação. Com raras exceções, como as encontramos no cinema italiano, de Visconti a Bertolucci, a tendência do cinema de autor dos anos 50 e 60 era ressaltar o divórcio entre o gênero popular e o cinema crítico. No entanto, a década de 70 trouxe revisões de repercussão inegável, reabrindo o processo do melodrama.

Um movimento simultâneo, não coordenado, de cineastas e críticos fez refluir um modernismo mais incisivo no ataque ao cinema narrativo de gênero e revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político, que se queira mais estável na comunicação com o público.

Naquela conjuntura, foi de Fassbinder a experiência emblemática, de maior risco e de maior interesse. Em 1972, ele encontra Douglas Sirk e escreve o ensaio crítico de elogio à figura-símbolo do gênero nos anos 50, preparando o seu próprio movimento de reaproximação em “Lágrimas Amargas de Petra von Kant” (1972) e “Ali – O Medo Corrói a Alma” (1973). A dramaturgia de Fassbinder é peculiar e ainda espera uma análise capaz de esclarecer sua força incontestada, seu estatuto a meio caminho entre Brecht e o melodrama. Num outro contexto, algo similar acontece nos longos filmes de Manoel de Oliveira, o mais talentoso entre os ironistas da península ibérica, implacável com a melancolia romântica portuguesa e sua morbidez. Neste caso, e também nos filmes de Carlos Saura, Bigas Luna, Arnaldo Jabor, Humberto Solas, Arturo Ripstein e, recentemente, em Gutierrez Alea, compõem-se alegorias a partir de

---

material melodramático, incorporando os excessos com ironia ou fazendo um teatro de câmara à francesa, como em “Melo” (1984), de Alain Resnais.

De forma variada, estes são exemplos em que estamos num terreno alheio ao melodrama mais canônico, pois a incorporação de alguns de seus traços se dá em filmes em que prevalece uma tonalidade reflexiva, irônica, que se faz estilo de encenação, havendo sempre o toque moderno de não-inocência nas relações entre câmara e cena, música e emoção. Explora-se o potencial energético do gênero, mas inverte-se o jogo, pondo-se em xeque a ordem patriarcal ou buscando-se, em vez de enlevos românticos, uma anatomia das lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. Tarefa que, em muitos casos, se fez de uma mescla de revalorização e deboche diante do império do kitsch, num esquema reativado por produções recentes, mas que se inaugurou lá nos anos 60 – falo da apropriação pop do melodrama, que teve múltiplas versões e encontrou em Almodóvar sua vertente mais visível a partir dos anos 80. A vertente pop incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valor operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, dentro do já tematizado choque do arcaico e do moderno que nós, brasileiros, vivenciamos esteticamente com o tropicalismo, a partir de 1967-68.

Ao apontar tais desdobramentos, não pretendo alinhar-me à revisão crítica que tem gerado euforias ingênuas quanto ao alcance do gênero, principalmente em suas versões mais convencionais. Pensando nestas, e em contrapartida ao exposto, vale lembrar que, infelizmente, as estratégias de um cinema crítico e as revisões dos teóricos da mídia se mostraram, na cultura de mercado, uma pequena onda, quando as comparamos com a dado mais avassalador da retomada de iniciativa por parte de Hollywood, feita exatamente de uma reciclagem do melodrama mais canônico, tal como o fizeram Spielberg e Lucas a partir de meados dos anos 70.

O salto tecnológico, aliado à experiência na lida com afetações sentimentais, engendrou a nova fórmula, marcando a persistência das polaridades do Bem e do Mal. Com a reciclagem da ficção científica a partir de “Guerra nas Estrelas” (1977), o filme de gênero veio mostrar quanto sua vertente mais industrial e infantil era capaz de assumir, numa versão domesticada, aquele status de representação de segundo grau, eivada de citações e referências ao próprio cinema e que se associa ao pós-moderno. O melodrama encontrou novas tonalidades vitro-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição.

“Titanic”, por exemplo, soube muito bem se inserir nessa via aberta pela nova geração da indústria: de um lado, as agonias do par amoroso, no caso temperadas pela oposição entre o altruísmo do jovem plebeu e a vilania dos aristocratas (tema do século 18 que Hollywood não pára [sic] de reciclar); de outro, as imagens de impacto a indiciar alta tecnologia e dinheiro. Esta articulação entre melodrama e efeitos especiais é de uma enorme eficácia, pois gratifica das mais variadas formas em sua operação de “tornar visível”. Ruínas perdidas no fundo do mar guardam o segredo de um romance mais precioso do que o diamante procurado. E a enorme engrenagem narrativa se põe em marcha para que, no final, a pedra finalmente vá ao fundo levando suas ressonâncias simbólicas, enquanto, em outro plano, a experiência romântica que o retira de circulação atinge o ápice do seu valor de troca.

Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera dos espetáculos, do teatro popular do século 19 – que já era orgulhoso de seus efeitos especiais – ao cinema que conhecemos. Por mais de um século, grosso modo até a Primeira Guerra Mundial, a França definiu o pólo de maior vigor e interesse. A partir de então, o show business anglo-americano tem sido o foco privilegiado das experiências que dominam o mercado, e as análises mais sugestivas do estatuto do melodrama em nosso tempo têm vindo justamente das revisões feitas pela crítica de língua inglesa. Dessas revisões, tomo “A Imaginação Melodramática” (1976), de Peter Brooks, como referência, pois

---

foi este livro que, pela síntese aí contida, deu um novo impulso às reflexões sobre o nexos entre melodrama e indústria do audiovisual (1). [nota: Ver “The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James and the Mode of Excess”. New Haven, University of Yale Press, 1976 (não confundir Brooks, professor de Yale, com Peter Brook, o encenador inglês)]

\*

Para Brooks, o melodrama apresenta todo esse vigor porque é algo mais que um gênero dramático de feição popular ou receituário para roteiristas. É a forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura, até mesmo na fatura de escritores tomados como mestres do realismo – Balzac, Henry James. Permeando o alto e o baixo, tal imaginação é, para o autor, uma feição quase onipresente da modernidade, em que cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção. Seu livro se concentra nas afinidades entre os romances do século 19 e o teatro popular posterior à Revolução Francesa, um tema já presente na crítica literária, que, no entanto, ele amplifica e desloca para o centro, conferindo um grau de generalidade a observações sobre o melodrama que entusiasmaram leitores interessados na discussão da mídia contemporânea – terreno onde sua teoria tem sido mais profícua -, mas não encontraram a mesma recepção no campo literário propriamente dito.

Há motivos para tal reticência, dado que a tradição literária torna menos convincente o seu esquema binário, em que quase tudo se explica pela oposição entre melodrama e tragédia, tomados como categorias dramáticas exclusivas na definição de épocas (uma questão elidida envolve o outro vértice do triângulo: o realismo). Tal redução, sem dúvida questionável, se liga à forma como Brooks ajusta a periodização histórica ao seu objeto. Ele precisa privilegiar, na esfera das categorias dramáticas, uma oposição correlata àquela que observa entre os contextos sociais do Antigo Regime e da modernidade burguesa, contextos a que se refere, no entanto, somente em grandes pinceladas. Seu problema, se quisermos pensar nas implicações maiores de sua teoria, é dar uma feição por demais homogênea à sociedade posterior à Revolução Francesa, como se esta tivesse instituído, numa única virada de página, uma modernidade laica e burguesa que se impôs igualmente a todos. Inversamente, sua virtude é incontestável quando esta mesma atenção ao “espírito de época” se desdobra no ataque à idéia do melodrama como categoria a-histórica e na especificação dos traços que vinculam sua estrutura e sentido à modernidade.

Observando a imaginação melodramática nos seus próprios termos, Brooks esclarece muita coisa ao narrar a forma de sua emergência no século 18. Não vê a sua ascensão como sinal de uma perda, nem toma a “morte da tragédia” como um sintoma de crise da cultura, como fez George Steiner (2). [nota: Ver George Steiner, “The Death of Tragedy”. New York, Hill and Wang, 1963] Vale mais, para Brooks, a constatação de que o melodrama substitui, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se ela oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isto se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família.

---

A tragédia clássica também se apoiou nos dramas de família e nos conflitos entre os direitos da linhagem de sangue e os da comunidade, entre a cadeia da vingança e a prática da justiça mediada pelas instituições da “polis”. Há, porém, uma diferença essencial na articulação do público e do privado que separa os gêneros e seus tempos históricos, pois na cultura burguesa o interesse pelo drama que mobiliza laços naturais vem de sentimentos considerados universais, cuja dignidade não precisa de sua projeção na esfera pública. A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino se confunde com o da sociedade como um todo. Como bem explicou Diderot, o que interessa no lamento de Clitemnestra, ao perder Ifigênia, não é sua condição de rainha, mas sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna numa camponesa. Ou seja, a substância do drama pessoal pode ser semelhante – tensões entre lei e desejo, questões de identidade, falsos parentescos. Mas há as diferenças no contexto social e na envergadura de status a aproximar as figuras do palco e da platéia, marcando a ancoragem histórica do melodrama e a sua inserção numa cultura laica de mercado desde 1800 (3). [nota: Para referência, pode-se tomar a peça “Céline, Ou l’Enfant du Mystère”, de Gilbert de Pixérécourt, estreada em 1800, como o momento em que se consolida a forma canônica do melodrama no teatro] //

Mencionar aqui Diderot é invocar a baliza maior do próprio Brooks e de outros que se ocuparam do tema, pois sua teoria do drama sério burguês – aliada a sua crítica às formas de encenação do teatro clássico em sua época – mostra muito bem que a cena apropriada a exacerbações sentimentais não precisou esperar o teatro popular para se acoplar decisivamente a esse primado do “tornar visível”. Já se apresenta, no filósofo, a concepção da cena como um “tableau”, a aproximação de performance teatral e composição pictórica como linguagens do olhar. Ao entrelaçar drama e experiência visual, ele legitima a exibição, em cena, do que pode criar a ponte entre os olhos e o coração, incluídas as ações extremas, ao contrário do que acontecia na tragédia clássica.

Sabemos que, neste particular, um ponto de inflexão fundamental foi Shakespeare, com suas mortes em cena, mas a valorização do ilusionismo só se consolidou no século 18, contribuindo, ao lado da codificação romântica da “música de fundo”, para que o teatro popular, com sua verve pedagógica, consagrasse, depois da Revolução Francesa, o melodrama canônico. Este se fez prevelecer até meados deste século na mídia, com seu enredo e retórica orientados para tornar visível a moral cristã, às vezes ativando paradigmas de renúncia e sacrifício redentor, às vezes distribuindo recompensas segundo um direito à felicidade que depende de soluções dramáticas balizadas pela idéia de Providência.

À medida que o século 20 avançou, as mudanças sociais e as novas questões trabalhadas na ficção deram lugar a um imaginário gradualmente marcado pela psicologia moderna e por uma franca mediação do senso comum, em que a admissão da utilidade do prazer para a vida sadia veio combater o ascetismo religioso e ajustar os padrões do melodrama à tolerância e ao hedonismo da sociedade de consumo. Neste processo, o movimento em favor de uma crescente gratificação visual é o dado constante – ao lado da maleabilidade do gênero, que, embora ainda afeto às encarnações do bem e do mal, incorpora muito bem as variações que tais noções têm sofrido.

A teoria atual observa que não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de haver tais polarizações definindo os termos do jogo e apelando para fórmulas feitas. *Há melodramas de esquerda e de direita, contra ou a favor do poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas o fato de que o gênero tradicionalmente abriga e, ao mesmo tempo, simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.*

---

Na parábola moral, embora o triunfo da virtude seja o roteiro tradicional e o final feliz prevaleça na indústria, o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica. Em verdade, o melodrama tem o reduto por excelência de cenários de vitimização. Basta lembrar o tema da virgem ameaçada ou da inocência desprotegida, que o gênero herdou da Idade Média e que, antes dele, foi trabalhado pelo drama burguês ou em obras decisivas na consolidação do romance como produto de mercado, tais como “Clarissa” (1744-49), de Samuel Richardson.

Em suas primeiras versões, o roteiro da virtude ultrajada significou um gesto da classe em ascensão, disposta a denunciar a decadência moral da aristocracia e caracterizar o nobre como um vilão obcecado. Mais tarde, a ameaça mudaria de sinal e passaria a ser encarnada pela suposta barbárie das classes laboriosas; a burguesia inverteria a direção do olhar, elegendo novo inimigo de classes, estigmatizando o pobre, os povos colonizados, outras etnias, tal como ainda acontecia no período clássico de Hollywood, obviamente sem excluir os vilões aristocratas, que continuaram a exibir sua arrogância de classe e esnobismo (é notável a galeria dos eruditos perversos no cinema americano).

Em seu gosto por um ilusionismo visual impactante, de resto embalado por uma sonoridade melodiosa (o “melos” do drama), o gênero sempre se pautou pela intensidade, pela geração de estados emocionais catalisadores da credulidade – não apenas a fé inocente, mas fundamentalmente a consentida. E radicalizou os ideais de transparência, de expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, onde verdades “afloram” porque estão livres da linguagem convencional. Vale aí a fé na “voz muda do coração” e na espontaneidade do gesto (embora este seja produto de convenções teatrais) e leva-se aí ao extremo o princípio da imitação: tudo pode ser traduzido numa aparência oferecida aos sentidos.

O mundo visível torna-se uma superfície de enorme plasticidade, espécie de fisionomia natural em que se expressam a interioridade dos indivíduos e mesmo ordens maiores do universo; o que coloca a questão da verdade em termos da oposição moral entre as forças da sinceridade e as forças do engano. A batalha entre autenticidade e hipocrisia passa a ter no olhar a sua pedra de toque. E afirma-se no teatro – antes de se afirmar no cinema – uma concepção do drama apoiada na força da imagem, plenamente à vontade na condução dos excessos alheios ao gosto clássico e de uma pedagogia que expulsa a ambiguidade [sic] do seu reduto maior, separando a transparência do ser autêntico, inteiro, sem zonas de sombra, da duplicidade e do jogo de máscaras do hipócrita. Tal oposição entre autênticos, do “nosso” lado, e hipócritas, no campo oposto, define uma retórica de uso comum nas várias regiões do espectro ideológico. Pelo seu “valor de exibição”, toda performance oferecida ao olhar fará parte de um sistema de enunciados, no fundo menos propriamente espontâneos do que elementos de um teatro da espontaneidade.

\*

Invertendo a direção do argumento e saindo do referencial de Brooks, vale a pena explorar o que neste ideal de transparência é, enfim, teatro; e, pela via do melodrama, voltar nossa atenção para aspectos centrais da esfera pública da mídia nos dias de hoje.

No melodrama tradicional, se a vítima emociona é porque sua condição ganha corpo e visibilidade por meio da performance que oferece um modelo de sofrimento: o que chamo aqui de “teatro do bem”, feito de gestos e palavras que invocam a virtude em seu momento exibicionista, quando ela enuncia as suas marcas, dramatiza seu percurso de aflições e expressão truncada até o momento catártico em que finalmente “diz tudo”. Tal catarse é ainda uma “pièce de resistance” da novela moderna, plena de explosões em que falam o sentimento e a performance do bem, seja em seu triunfo consolador, seja em seu lamento – quando perde para o teatro do mal.

A vitória da corrupção, tão comum no cinema e na TV de hoje, não significa propriamente um mergulho substancial no realismo, quando comparado com a antiga justiça poética que

---

punia bandidos e premiava inocentes. Se o bem triunfante sugeria a tranquilidade [sic] sob uma figura protetora, o mal triunfante pode também confortar, notadamente quando se encarna numa figura de bode expiatório cuja culpa nos purifica, pois ela reúne em si todos os sinais da iniquidade [sic].

Exibindo as marcas que permitem o reconhecimento do pecado como sua origem, o mal não é senão o teatro do mal, razão por que seu agente deve ser deliberado, conspirador e caprichoso; e o bem não é senão teatro do bem, razão por que seu agente deve ser autêntico, “naturalmente” prestativo, modesto, de bom senso. Podem se alterar o eixo e a escala de valores, mas o essencial é a clareza das performances e o “dizer tudo” nesse teatro da moralidade, em que, não obstante, a vilania de intenções proclamadas move a trama e garante o encanto do espetáculo.

Como observou Eric Bentley, o melodrama, como “acting out”, extroversão, é a quintessência do teatro, palco de ações que visam a eficácia simbólica, e não simplesmente consequências [sic] práticas (a psicanálise faz aí o nexos com a histeria). Assim, o que importa nele não é o mal praticado a seco, ação danosa em surdina, mas o mal se exibindo como teatro do mal, como prazer da transgressão, muitas vezes em simbiose com a vítima, que não encarna a ação silenciosa da virtude, mas a afetação desta.

Mario Praz, entre outros, acentua como este teatro em que se complementam o carrasco e a vítima encontra sua contrapartida em Sade, que trabalha justamente a ironia endereçada à virtude não recompensada e faz do princípio do “suportar sofrimento” um ingrediente da liturgia do sádico, deliberado transgressor que é o avesso do melodrama, sua imagem especular na teatralidade do bem e do mal. Esta aproximação entre os opostos sugere quanto o melodrama contém, em seu próprio princípio, a sua negação. A dialética de natureza e artifício, sinceridade e dissimulação, esconde uma outra que mobiliza, no mesmo movimento, a indignação moral proclamada e o franco voyeurismo.

Desta dialética, própria ao espetáculo, os cineastas tiveram consciência desde o início deste século (4). [nota: Ver meu artigo “Cinema e Teatro – A Noção Clássica de Representação e a Teoria do Espetáculo de Griffith a Hitchcock”, in “O Cinema no Século”. Rio de Janeiro, Imago, 1996] E, se alguém já tomou o melodrama pelo seu valor proclamado, é difícil hoje imaginar tal recepção para valer, notadamente num contexto em que um senso comum derivado da psicanálise evidencia a cada passo a face jesuítica dos desejos.

\*

Numa cultura em que se desfez o mito da transparência do sujeito a si, tomar o melodrama aparentemente à letra se faz, no entanto, possível como esperta nostalgia, ativação de uma cena imaginária sempre pronta a gratificar, desde que, na sua exibição para o olhar, o aparato simulador consiga impor sua força. O que se torna mais fácil quando a competência técnica de fabricação das imagens projeta o fascínio gerado pelos efeitos especiais sobre a consistência do drama (cujas bases são arcaicas).

O cinema “high tech” tem demonstrado exatamente isto, a capacidade de aliar técnica supermoderna e mitologia, mostrando que visualidade e “valor de exibição” são premissas fundamentais para a eficácia do gênero.

No universo mais geral da mídia, dada à volatilidade dos valores, a vitalidade do melodrama se apóia em sua condição de *lugar ideal das representações negociadas* (em todos os sentidos do termo). Isto vale para o telejornalismo, onde há, de um lado, o acesso à intimidade, “ao pior”; de outro, a neutralização do efeito propriamente crítico, quando a exposição do corpo ou do “caráter” vale mais como resposta a um apetite por imagens que, por isso mesmo, custam cada vez mais. A noção de interesse humano ou social legitima certas sensações do jornalismo e a descarada afetação romântica embala um cinema de ficção no qual a crítica ao fetiche do mercado faz parte das atrações que garantem o lucro. De tal lógica,

---

a própria indústria oferece as evidências, fazendo graça ao comentar o nosso fascínio, celebrando diamantes sem preço ou robôs altruístas que se suicidam para salvar a humanidade da supremacia da mesma técnica que sustenta a hegemonia de Hollywood.

Não há novidade aqui, e rememoro um saber partilhado sobre estes momentos lacrimosos de complacência em que, diante da tela, damos vôo livre para a nostalgia, nos consolamos de uma perda ou de feridas que o melodrama sempre recobriu com eficiência e o faz agora exibindo toda a auto-consciência do seu encanto e utilidade para a ordem social. No auto-comentário, ele celebra a sua legitimidade como santuário de nossa auto-indulgência, lugar em que cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafona e sem efeito de conhecimento, mas a que se tem reconhecido um papel na economia de psique, seguindo um psicologismo contemporâneo que, por sua vez, não elimina o debate crítico sobre essa dialética do “valor de exibição”.

Antes culpada e se ancorando num ideal moralizante de transparência, tal dialética se faz hoje mais desinibida, prestando serviços a um espírito performático de ostentação de imagem. Torna-se então um elemento-chave nas representações que balizam o cotidiano e a política, nas narrações dos pecadilhos ou dos desastres, estes quase sempre travestidos de tragédia, termo impróprio, porém muito em voga.

O regime da visualidade da mídia e o melodrama têm-se mostrado duas faces de uma mesma liberação ou perda de decoro, que é ambígua em sua significação política. Fala-se em dessublimação repressiva ou simplesmente em permissividade, o dado concreto é este da imagem negociada, cujo espetáculo satisfaz, ao mesmo tempo, a retórica de convocação da virtude e a prática consentida do voyerismo. Este, se antes já instalado no espaço moral controlado pela religião, só teve a ganhar com a ascensão de um senso comum moral apoiado na ciência, mais ajustado à esfera dos desejos, mais adequado para a racionalização do “valor de exibição” de todas as coisas e todos os corpos, deste afã por flagrar o detalhe, seja no encontro sexual, seja no desastre do carro em que estava a princesa ou no naufrágio do navio conduzido por aristocratas. Se o melodrama é a quintessência do teatro, por que sua experiência não haveria de encontrar tais desdobramentos numa sociedade que Guy Debord muito bem definiu como a sociedade do espetáculo?

---

## O espectador como montador

Jean-Claude Bernardet para a *Folha de São Paulo*

“Nós que aqui estamos por Vos [sic] Esperamos” é quase inteiramente composto de material de arquivo. O trabalho de montagem de um filme como este dá-se principalmente no nível do plano (ou parte dele): um plano é extraído de seu contexto – o filme original é desmontado – para ser inserido numa nova montagem.

Nessa transposição, ele perde sua significação original, ou parte dela, e adquire outra que lhe é atribuída pelo novo contexto imagético e sonoro. O que era patético na montagem original pode tornar-se cômico na nova. Se, da primeira montagem, se guardarem dois planos consecutivos respeitando o corte, em geral não será com a finalidade de preservar o original, mas porque a nova montagem terá como que contaminado a montagem anterior, o filme em elaboração contamina o filme já feito.

A esse tipo de trabalho, poderia se aplicar a qualificação de “releitura”, termo em moda? Sim e não. Não, porque ele trata as imagens originais como matéria-prima para seus fins próprios. Sim, se considerarmos que a ressignificação explora o potencial significativo da imagem original, o que pode repercutir no filme original.

Podemos tomar como exemplo o plano do cavalo caído que Masagão extraiu do filme de Walther Ruttmann “Berlim, Sinfonia de Uma Grande Cidade”. No filme de Ruttmann, o cavalo caído é em seguida erguido; e deve-se notar que, embora as ruas estejam dominadas por carros, a tração a cavalo continua presente em Berlim. A queda do cavalo tem em Ruttmann um pouco o caráter de uma anedota, do tipo “coisas que acontecem numa cidade”. Masagão guarda apenas o cavalo caído e lhe acrescenta o letreiro “a cidade já não cheirava a cavalo”. O sentido que se imprime assim ao plano (desaparecimento da tração a cavalo) reverbera um pouco no filme de Ruttmann, porque, apesar da presença da tração a cavalo, sugere-se que ela está em via de desaparecimento, inclusive em Berlim, ou seja, o plano anedótico de Ruttmann pode se carregar de uma significação mais genérica.

Esse tipo de montagem tem uma vertente destrutiva e outra construtiva. A destruição consiste em extirpar uma imagem da montagem original e despojá-la da significação que lhe atribuía o contexto imagético, sonoro e verbal em que estava inserida. É construtiva a sua colaboração à composição do novo filme. Em realidade a destruição nunca é total.

Tomemos como exemplo o plano de uma mulher passando aspirador numa casa classe média. Pertencente provavelmente a um filme de ficção dos primeiros anos do século, ela perdeu os nexos significativos que lhe dava a montagem original e adquire outra pela sua inserção numa sequência [sic] do filme de Masagão. Mas essa perda não é total, há um resíduo: preserva uma certa narratividade (mulher passando aspirador...) e a sua característica de imagem do início do século.

Como vai funcionar o resíduo e como vai se dar o trabalho de ressignificação? A sequência [sic] em que ela é inserida trata da situação pós-Segunda Guerra das mulheres que trabalharam na indústria durante a guerra. Há um tempo relativamente preciso em atuação neste momento do filme: segunda metade dos anos 40. Há uma nítida relação causal entre essa guerra e a situação das mulheres. Aí um dos elementos residuais entra em operação: a surpresa provocada pelo aparecimento de uma imagem dos primeiros anos do século numa sequência [sic] que aborda um tema da segunda metade dos anos 40.

O efeito de surpresa é atuante: abole o efeito narrativo e a preocupação cronológica [sic, sem vírgula] projetando a significação em outro nível: o conceitual. Não se trata de descrever a situação das mulheres pós os anos passados nas fábricas, mas de impostar a questão num

---

nível de tipo sociológico: a volta às fábricas dos homens desmobilizados devolve as mulheres às tarefas domésticas e, no filme de Masagão, provoca uma depressão consequente [sic].

As diversas imagens que compõem a sequência [sic], ao conectar entre si épocas diversas, mulheres diversas, atividades domésticas diversas, diluem a particularidade de cada uma delas para evoluir para o genérico. Este se constrói quando o espectador percebe o denominador ou os denominadores comuns das várias imagens, expulsando as diferenças. Não é a soma de uma mulher dos anos 10 e de outra dos anos 50, mas: a mulher pós-guerra – significação conferida pela nova montagem.

As diferenças são expulsas, o que não implica que fiquem totalmente inoperantes: a sua expulsão reforça o denominador comum. Para o espectador, é um processo que se dá no tempo, ele não começa na primeira imagem, mas na segunda ou na terceira; tendo sido rompidas a linha narrativa e a cronológica, o espectador se reequilibra em outro nível, o do genérico, o do conceito.

De fato, esse procedimento permite à linguagem cinematográfica evoluir em direção ao conceito e à impostação ensaística, o que é um desafio para uma linguagem que foi sobretudo orientada neste século para contar histórias e que em geral só escapa a isso graças à locução sobreposta às imagens, enquanto o filme de Masagão opera mecanismos que permitem, pela seleção e ordenação das imagens, uma impostação ensaística.

O que não quer dizer que Masagão descarte totalmente a palavra, no caso escrita. É uma frase que fecha a sequência [sic] das mulheres: “e a depressão”. Esse letreiro vem sobreposto a uma imagem que representa uma mulher sentada num sofá de frente para a câmera. Diríamos que ela está triste, ou desanimada, ou pensativa, ou cansada, ou deprimida, por que não? Talvez o mais lógica seja dizer “cansada”, já que a mulher sentada foi precedida por vários planos de tarefas domésticas. Essa significação é aceitável no contexto do filme, tanto mais que a lanterninha do quadro “New York Movie”, de Edward Hopper, visto em sequência [sic] anterior, já tinha sido qualificada de “hoje cansada”. Mas não é a essa significação, ou apenas a ela, que dessa vez Masagão quer levar o espectador, quer ir mais longe. No entanto, a conceituação não consegue se estabelecer exclusivamente por meio da composição imagética e da montagem, recorrer ao verbal foi necessário.

Nesse momento, acredito que o filme se situe em cheio num dos principais problemas encontrados pelas imagens do nosso século – ou pelas imagens em geral? Vivemos, costuma-se dizer, numa civilização na qual as imagens proliferam como cogumelos; no entanto, nesta civilização, raramente as imagens vêm sozinhas. É como se tivéssemos medo do seu potencial significativo, de sua plurissemia que dispara em todas as direções, ou ao contrário medo de que não signifiquem suficientemente.

Esses motivos contraditórios, operando alternada ou simultaneamente (sic) [sic], nos levam a usar parapeitos protetores para limitar a plurissemia e orientar a leitura. E isso vale para os outdoors publicitários, as fotografias jornalísticas e suas legendas, como para o monólogo de Glauber Rocha em “A Idade da Terra”. Aqui, “depressão” orienta a leitura num determinado sentido, bloqueando outras direções: não interpretar a mulher sentada como apenas “cansada”, nem como uma mulher que não tem o que fazer na vida.

Esse me parece ser um dos principais mecanismos em atuação no filme de Masagão. O filme trata do século 20 (principalmente da primeira metade, com prolongamentos), mas o faz diferentemente de outro filme igualmente composto com material de arquivo, como “Ce Siècle A Cinquante Ans”. Aí existe a preocupação de usar as imagens como documentos para constituir uma narrativa que relata cronologicamente os fatos sociopolíticos considerados mais relevantes da primeira metade do século.

O filme de Masagão não despreza os fatos, mas estes não constituem seu objetivo maior. Ele usa alguns fatos (guerras, Muro de Berlim) como referências, mas o objetivo é antes algo

---

como o imaginário, a mentalidade ou as mentalidades do século. É para a realização dessa proposta que se torna particularmente eficiente a quebra da cronologia das imagens, bem como a perda ou a enorme diminuição de seu teor narrativo.

O mecanismo que opera na sequência [sic] das mulheres pós-guerra e em várias outras é um dos mais importantes do filme, ou aquele de que eu mais gosto, mas não é o único. Não penso que se possa falar em ressignificação a respeito do uso do material que apresenta cenas urbanas por meio de um prisma, em voga nos anos 20, que multiplica a imagem dentro do quadro, enfatizando com esse recurso a agitação urbana.

Aqui, o imaginário urbano mobilizado por Masagão é o mesmo proposto pelo material original. Portanto seria nesse caso mais adequado falar em citação, já que as imagens conservam a significação do contexto original. É interessante tentar estabelecer uma relação entre essas citações e a ressignificação da sequência [sic] comentada acima. Essas imagens prismáticas me parecem resistir a um processo de ressignificação por ter uma elaboração visual forte (no caso, a composição plástica possibilitada pelo prisma e a duração do plano). Essa elaboração não se deixa facilmente diluir. A operação praticada na sequência [sic] das mulheres é bem resolvida por trabalhar com imagens menos destacadas, facilitando a diluição e a ressignificação. É necessário que o material tenha, digamos, uma certa neutralidade para que a operação se realize plenamente. É só imaginar o que ocorreria com a sequência [sic] das mulheres se uma delas, espanando algum aparador, fosse Marilyn Monroe, ou compará-la a “Home Stories”, de Matthias Muller, que contém apenas material de arquivo, em que a personagem feminina se constrói com planos de Kim Novak, Doris Day, Grace Kelly e outras vedetes.

Essa forma de montagem é usada em várias sequências [sic] do filme, por exemplo, a do Muro de Berlim: a construção do muro inicia-se no campo, prossegue em ambiente urbano, e a fuga do soldado se dá por cima de uma grade que nada tem a ver com o que vimos sendo construído. Trata-se indiscutivelmente do Muro de Berlim, mas como que desrealizado, a montagem nos remete a um fato (muro) e ao mesmo tempo distancia-se dele para possibilitar que nos encaminhem para uma reflexão mais ampla, de teor político. Os regimes comunistas, a opressão. Mas a nossa reflexão é dirigida: não caminharemos tanto na direção de uma reflexão política geral, pois o primeiro plano do soldado que se prepara para a fuga, bem como os antecedentes do filme dedicado às “pequenas biografias”, nos encaminha para a presença do muro na vida cotidiana de pessoas “insignificantes”, um dos eixos temáticos do filme.

O filme de Masagão opera com outras formas de montagem que merecem consideração. Uma delas consiste na inserção de uma segunda imagem dentro de uma imagem principal. Essas incrustações quebram a montagem visual consecutiva que foi até agora a forma da montagem cinematográfica. Mas deixo de lado esse assunto, de que não se pode falar sem se deter longamente em Peter Greenaway. É bom, no entanto, anotar que Masagão trabalha no mínimo duas possibilidades da incrustação.

Numa delas, a imagem incrustada passa a ter um papel mais importante do que aquela em que está incrustada, a qual se torna um fundo. Assim, na longa sequência [sic] das mulheres, aparece um plano amarelo apresentando uma mulher que brinca com outras, que se encontram dentro de copos cheios de água, estilo Bela Época. Nessa imagem, virão se instalar outras que ocuparão a quase totalidade da tela, deixando espaço apenas para as bordas do plano amarelo, as quais passam a funcionar como moldura. É o que ocorre com o trecho comentado acima, que acaba com a “depressão”. Nesse caso, a imagem incrustada tem o papel predominante, enquanto a outra funciona como uma espécie de “Leitmotiv” que contribui para assegurar a unidade e o fluxo de uma sequência [sic] longa, que integra materiais díspares e aborda diversas vertentes do tema principal.

---

Encontramos um outro uso da incrustação no plano de Artur Bispo do Rosário, “que fez uma roupa especial para se encontrar com Deus”, nos diz o letreiro. Incrustada na capa de Bispo, instala-se uma imagem mostrando um homem que tenta voar com asas artificiais. A idéia de vôo, pela elevação física no céu, nos remete ironicamente ao aproximar-se de Deus e a “perto de Deus”, que é um dos temas da sequência [sic] das religiões, conforme indicação dos letreiros.

Tal incrustação, de curta duração, complementa a imagem-base sem lhe contestar a primazia. Além disso, ela tem outra função, pois expande, a distância, a significação da sequência [sic], vista anteriormente, do alfaiate que se jogou da Torre Eiffel para voar. Na sequência [sic] do alfaiate já havia uma incrustação, a de um pássaro voando, o que apontava para o aspecto físico do vôo, sem introduzir uma transcendência, nem que seja irônica. Essa reverberação significativa a distância precisa da memória do espectador para funcionar. Se, na altura do bispo, tiver sido esquecido o alfaiate, é claro que o efeito de enriquecimento não se produzirá.

Em vários momentos, o filme de Masagão solicita a memória ativa do espectador. Gostaria de citar outro exemplo: já se estabeleceu uma relação entre a mulher deprimida e a lanterninha cansada do quadro de Hooper. Mais adiante, aparecerá outro quadro famoso do mesmo pintor, “Hotel Room”, com uma mulher sentada numa cama. Os letreiros que acompanham essa imagem dizem todos respeito ao pintor, nenhum à personagem do quadro. Nesse vazio, a sedimentação do “cansaço” e da “depressão”, se a memória do espectador funcionar bem, lhe permitirá trabalhar essa nova personagem feminina.

Nesse caso, assim como na passagem para o conceitual, o filme solicita um espectador ativo que, de alguma forma, prolonga a montagem nele próprio. Podemos ir mais longe e tornar o espectador um montador. Será uma montagem ativada pelo sistema do filme, suas associações de materiais díspares, sua circulação por imagens e significações, a grande liberdade que lhe permite essa montagem de tipo ensaística. Dou um exemplo do que seria uma montagem off (caso essa expressão faça algum sentido), isto é, uma montagem com material que não está no filme. A insistência do filme sobre a primeira metade do século nos permite mobilizar a nossa memória e trazer à tona o filme de Chaplin “Em Busca do Ouro”, quando na sequência [sic] de Serra Pelada aparece o letreiro “atrás do ouro”.

Tal operação aparentemente delirante, parece sugerir que o espectador pode comportar-se de qualquer maneira diante do filme de Masagão, mas não é o caso. Trata-se apenas de explorar ativamente o sistema em operação no filme e de prolongar as pistas que ele nos abre. No caso de mobilizarmos o filme de Chaplin não faremos nada mais do que nos valer de uma deixa que o próprio filme nos oferece ao associar, ao plano de um homem que vende maçãs na rua, o letreiro “o engenheiro que virou maçã”, que remete ao título de um filme de João Batista de Andrade, sem a presença de nenhuma imagem proveniente desse filme.

O teor deste artigo, que tenta analisar algumas linhas de trabalho de Masagão, permite uma reinterpretação do título. Nós (mortos, ossos) que aqui (cemitério) estamos por vós (vivos) esperamos – nós (imagens) que aqui (bancos de imagens) estamos por vós (novos cineastas, novos filmes) esperamos.

---

## A mulher como enigma em ‘A Dama do Lotação’

Ismail Xavier n’ *O Estado de São Paulo*

Abaixo, no trecho inédito do livro, o ensaísta analisa o filme de Neville D’Almeida [da editoração do jornal]

Capítulo 6: *Neville – A Dissolução da Esfera do Pai: O Salto da Mulher, Eros Popular e Carnaval.*

### a) *A Dama do Lotação*

#### a.1. O que quer uma mulher?

A canção de Caetano Veloso que acompanha os créditos de *A Dama do Lotação*, música-tema que retorna ao longo do filme, traz, pela primeira vez nas adaptações de textos de Néelson Rodrigues, a chamada trilha original onde se condensa uma interpretação, se define uma pauta de observação do que veremos em cena: a letra é explícita na tematização do desejo (“a eternidade da maçã”) e daquilo que, na tradição judaico-cristã, se traduz na figura de Eva (a sedução, o pecado original), esta a partir da qual se instaura um discurso sobre a mulher como enigma, opacidade, ameaça, abismo. Revista ao longo dos séculos, tal tradição vem receber um novo torneio com a pergunta freudiana: o que quer uma mulher?, esta mesma com a qual Caetano encerra a canção, após lembrar que “todo corpo, todo medo, todo pranto” está cheio de céu e inferno, batalha de vida e morte, fome e medo, que envolve um não saber (onde colocar o desejo?).

Como pano de fundo desta abertura, temos as carrocerias de ônibus, tomada em detalhe; coleção de cores que, lembrado o título do filme, projeta no espaço da cidade e dos seus circuitos esta tônica do deslizamento, da mutabilidade, do sem descanso que, na letra, é sobre o corpo e sua interioridade. Na tela, a primeira figura em destaque é Sônia Braga, de resto esperada com tudo o que promete o papel título. *A Dama do Lotação* se assume como um ponto de convergência entre um debate cultivado, que envolve religião, família e psicanálise, e a estratégia mais ostensiva do filme para mercado. Expõe, logo de início, suas duas vertentes, de uma forma não distante da encontrada por Bruno Barreto em *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, onde se tratava de outro escritor, outro contexto, mas havia no centro a mesma mulher-emblema e uma temática afinada que, lá, se condensava na música-tema de Chico Buarque (*O Que Será Que Será*), irmã desta peça de Caetano. Saltando de um clima de província, mais ameno em todos os sentidos, a dona, agora dama, se move na grande cidade onde a face mais agressiva dos conflitos e frustrações não permite mais a resolução imaginária cheia de harmonia, bem-humorada, que vem da prosa tipo best seller de Jorge Amado e de uma proposta cinematográfica de comédia de costumes sem tensões. Em se tratando de Néelson Rodrigues, há o traço deliberado do desagrado, de uma estética mais agressiva, do gosto pelo drama irresolúvel, trabalho mais áspero com as situações aflitivas em que o amor não supera a morte, como parece desejável, muito pelo contrário.

Partindo dos textos de Néelson Rodrigues – reunidas no volume *A Vida como Ela É* – e de uma contribuição do dramaturgo que, efetivamente, co-assina o roteiro, o filme dirigido por Neville D’Almeida compõe uma situação dramática centrada na dama do lotação, figura radicalmente cindida entre o gozo sexual fora do casamento e a sublimação amorosa vivida na relação com o marido (onde o sexo, como sujeira, gangrena, não pode ter lugar). O sexo na vida de Solange faz parte da “outra cena” – seu teatro são a [sic] ruas, o itinerário dos ônibus do Rio de Janeiro, distante do bordel da belle de jour de Buñuel, mas às voltas com a mesma

---

dualidade radical (as semelhanças entre este [sic] dois filmes são flagrantes e merecem estudo que, no momento, me desviaria do percurso traçado até aqui). A cena doméstica define uma experiência de desencanto que, se fonte de culpa e angústia para Solange, é fatal para Carlos, o marido perplexo. O misto de afeto sincero e rejeição sexual demonstrado pela mulher desperta nele um conjunto de reações marcadas pela constante referência a um plano ideal: a mulher imaginada que ele sobrepõe a Solange, o casamento sonhado como consagração da posse de tal figura imaginária.

Na início do filme, tudo parece a realização do sonho: a abertura nos traz a cerimônia do casamento onde ela é o destaque no plano visual, mas é dele a experiência colocada em foco: as confissões do pai, o retrospecto do passado, Solange como objeto de conversa (como já o foi do olhar), as expectativas de Carlos. A cena ao ar livre traz o [sic] sinais do conforto econômico, da sanção da natureza em volta, do Cristo no Corcovado abençoando a festa. Tudo é harmonia, promessa de felicidade. Para afiançá-la, o pai dá novos conselhos ao noivo, últimos retoques de uma preparação que, com satisfação, ele relembra, orgulhoso com a continuidade que se anuncia: “Solange foi sua primeira namorada, estão juntos desde a infância, tal como eu e sua mãe, e este casamento é uma continuidade do nosso amor, até mesmo no fato de Solange ser igual à sua mãe no jeito. Nada de bate-boca. Fidelidade. Eu, depois que sua mãe morreu, não estive com nenhuma outra mulher... por ela.”

A par de conselhos e confissões, a falta do pai reitera um dado fundamental: o saber sobre Solange, esta “quase irmã” que foi cultivada e protegida desde a infância, embalada para o desfrute de Carlos a partir de agora.

### **Contradições entre moral e desejo**

Vaidades e ressentimentos; desordem amorosa. Ciranda de quiproquós, fracassos e autodestruição obsessiva. Desfile de maridos enciumados ou mulheres insatisfeitas a tramar cenários de vingança. Congressos de filhos da culpa, habitantes de um mundo à deriva porque separados de um estado de pureza ideal que nenhuma experiência histórica pode ensejar.

No entanto, pureza que permanece como referência do dramaturgo a alimentar uma observação inconformada da experiência possível. Diatribe de moralista cujo horizonte é a religião, mas cuja sintaxe é a de um inconsciente feito superfície, paisagem familiar que funciona como uma fábula encomendada por um Freud à procura de ilustrações.

A ficção de Nelson Rodrigues é esta recorrência. Personagens, situações, motivos se entrelaçam e se completam, de peça a peça, romances, contos, crônicas. São Glorinhas perversas a manipular primos (talvez irmãos) ou noivos de aluguel, são pequenos Noronhas ou Olegários a minar a família por dentro. Burgueses insolentes como Werneck ou J. B. da Silva, a corromper todos em volta; ou então pais ricos e cafonas, obsessivos, como Herculano e Sabino, desastrosos na administração do próprio desejo. Malandros otários, tipo Leleco e Timbira, a se enganar diante de sua medíocre performance. Mulheres cheias de vida a sucumbir na rede de retaliações mortais de uma família, como acontece com Geni e Judite; ou então, esposas às voltas com a moral, a se atormentar na culpa gerada em transgressões bem-sucedidas, como Solange, a dama do loteamento, ou mesmo Zulmira quando flagrada de braço dado com Pimentel.

Modernos, arcaicos, provincianos, tais personagens não alcançam o moderno moderno. Por outro lado, pelo que se delineia nos seus percursos, bem como pelas opiniões de quem orchestra tal repetição ad nauseum do seu infortúnio, seu deslocamento em direção a uma sociedade permissiva e de consumo não os salva das velhas contradições entre moral e desejo. O progresso dissolve valores, mas faz avançar ‘a mais cínica de todas as épocas’ (Nelson Rodrigues). Nada de melhor, portanto, coloca à vista em substituição a uma ordem patriarcal

---

desmoralizada pelos novos costumes e minada por dentro, seja por figuras de pais incapazes de cumprir o papel que a tradição lhes reserva, seja por uma galeria de maridos fracos, cuja mediocridade, moralismo ou paranóia arruinam a vida conjugal. Por estas e outras vias, o escritor desenha a crítica incisiva do presente, conduzindo o processo da família a partir de um pressuposto: modernidade rima com decadência. E mergulha num mar de fraquezas humanas e corrupção no qual a beatitude de um Arandir é a exceção que confirma a regra.

Fragmento do artigo ‘Nélson Rodrigues no Cinema’, publicado na revista ‘Cinemas’ na edição de setembro/outubro [da editoração do jornal]

[Estes dois excertos foram publicados na mesma página do caderno de cultura, sob o título “Nélson Rodrigues no cinema”.]

---

---

Fernando Meneghel